Susanne Koch

Wilde und verweigerte Bilder

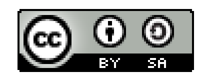
Untersuchungen zur literarischen Medialität der Figur um 1200



Universitätsverlag Göttingen

Susanne Koch

Wilde und verweigerte Bilder



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2014

Susanne Koch

Wilde und verweigerte Bilder

Untersuchungen zur literarischen Medialität der Figur um 1200



Universitätsverlag Göttingen
2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Anschrift der Autorin
Susanne Koch
Email: s_koch@gmx.net

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen
1. Gutachter: Prof. Dr. Hartmut Bleumer
2. Gutachter: Prof. Dr. Udo Friedrich
Tag der mündlichen Prüfung: 04.10.2012

Satz, Layout: Susanne Koch
Umschlaggestaltung: Philipp Koch
Titelabbildung: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 13, 13v

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-159-7

Danksagung

Wie jede Dissertation wäre auch diese ohne die Unterstützung zahlreicher Personen nicht zum Abschluss gebracht worden.

An erster Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei Prof. Dr. Hartmut Bleumer für die Übernahme der Betreuung und seine Unterstützung bedanken. Er stand mir stets mit Anregungen zur Seite und ließ mir zugleich großen wissenschaftlichen Freiraum.

Ebenso gilt mein Dank Prof. Dr. Udo Friedrich und Prof. Dr. Christiane Witthöft für ihre Begleitung und ihre Unterstützung.

Auch den Göttinger Freunden und Kollegen gebührt mein großer Dank; ganz besonders Ulrike Carstens, Tobias Heine, Stefanie Krinninger, Lydia Merten, Mareike von Müller, Camiel Oomen, Katharina Prinz, Hannah Rieger, Katrin Riese, Ole Sparenberg und Reinhard Spiekermann. Unzählige intensive – nicht immer wissenschaftliche – Gespräche machten auch manch schwierige Phase leichter.

Meinem Mann Philipp gebührt mehr Dank, als sich benennen oder beschreiben lässt – danke.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

der wurm was starc und grôz:
daz viur im ûz dem munde schôz.
im half diu hitze und der stanc,
daz er den lewen des betwanc
daz er alsô lûte schrê.
(Iw. 3841-3845)[1]

einen lintrachen den sluoc des heldes hant.
(NL 100,2)[2]

Sprache besitzt eine ihr innewohnende Bildmacht, sie evoziert bei ihrem Rezipienten unwillkürlich Vorstellungsbilder. So verweist unter anderem der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure in seinen grundlegenden Arbeiten mit den Oppositionen *concept*/*image acoustique* und *signifiant*/*signifié* deutlich auf den psychischen, assoziativen Vorgang beim Sprechen, der dem physiologischen Prozess vorausgeht oder – beim Hören beziehungsweise Lesen – entsprechend folgt.[3] Diese sprachliche Bildmacht gilt besonders für poetische Sprache. Bereits seit der Antike wird Dichtung immer wieder mit Malerei verglichen und auf ihre Analogie verwiesen. Horaz' vielzitierte Formel *ut pictura poesis* aus der „Ars Poetica" zeigt diese Wesensgleichheit prägnant auf.[4] Dichtung malt durch Worte Bilder: „Die evokative Funktion macht die poetische Sprache zum eigentlichen

1 Im Weiteren zitiert nach: Hartmann von Aue: Iwein. Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, 4. überarbeitete Auflage, Berlin/New York 2001.

2 Im Weiteren zitiert nach: Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hrsg. von Helmut de Boor, 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Wiesbaden 1996 (Deutsche Klassiker des Mittelalters).

3 Vgl. de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, 3. Auflage: Mit einem Nachwort von Peter Ernst, Berlin/New York 2001, u.a. S. 13-18, S. 76-79.

4 Zu beachten ist jedoch die Verselbständigung der fast ausschließlich kontextunabhängig zitierten Formel. Horaz selbst schränkt die Aussage im weiteren Wortlaut durchaus deutlich ein. Vgl. Scholz, Oliver Robert: Art. „Bild". In: Ästhetische Grundbegriffe 1 (2000), S. 618-669, hier S. 628f.

und unumgänglichen Faktor bei der Schaffung fiktionaler Welten.“[5] Die deutschsprachige Dichtung des Mittelalters setzt ihren Schwerpunkt nicht auf das Erfinden neuer Stoffe und Motive, sondern auf das *erniuwen* altbekannter Stoffe. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist für mittelalterliche Erzähltexte das sprachliche Vergegenwärtigen wichtig, das dem Hörer das Geschilderte vor Augen stellt, Bilder evoziert und dadurch Intensität erzeugt.[6]

Ist Sprache bereits an sich ein bildevozierendes Medium, so kann literarische Sprache ihre Vorstellungsbilder auf sehr unterschiedliche Weise erzeugen. Vergleicht man die beiden Eingangszitate aus Hartmanns von Aue „Iwein“ und aus dem „Nibelungenlied“ miteinander, so werden diese Unterschiede der Visualisierung sehr deutlich. Einen Drachen kann man sowohl beschreiben und mit zahlreichen Details ausschmücken, die dessen verschiedenen Eigenschaften betonen: Er ist groß und stark und speit zudem, wie es sich für einen anständigen Drachen gehört, Feuer, was wiederum zu Hitze und Gestank führt. Es gelingt scheinbar aber auch, wie das Zitat aus dem „Nibelungenlied“ zeigt, das Vorstellungsbild eines Drachen durch bloße Benennung zu evozieren.

Betrachtet man ein größeres Corpus mittelhochdeutscher Erzähltexte, so werden schnell wesentliche Stilunterschiede der beiden Großgattungen Heldenepik und Höfischer Roman deutlich. Während heldenepische Werke nicht nur Drachen kurz und knapp benennen, so werden auch nicht nur diese in Höfischen Romanen überwiegend detailreich beschrieben. Es scheint sich dabei um ein allgemeines Unterscheidungsmerkmal des Stils zu handeln, das sich unmittelbar auf das Bildprogramm der jeweiligen Werke auswirkt.

1. *Iconic / Pictorial turn*

Bereits seit den 1990er Jahren rücken Bilder und Bildwirkungen zunehmend in den Blickpunkt zahlreicher Forschungsdisziplinen. Die Allgegenwärtigkeit und Bedeutung von Bildern für die Orientierung und Kommunikation des Menschen wird im Rahmen des so genannten *iconic turn*

[5] Doležel, Lubomir: Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule, Dresden/München 1999, S. 57.

[6] Vgl. dazu überblicksartig Reich, Björn: Name und *mære*. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik, mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum *Meleranz* des Pleier, *Göttweiger Trojanerkrieg* und *Wolfdietrich* D, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 8), v.a. S. 51-63.

(Gottfried Boehm) beziehungsweise *pictorial turn* (William J. T. Mitchell) thematisiert.[7] Obwohl viele *turns* der Forschung in den letzten Jahrzehnten nur kurzlebig waren, ist die Aktualität der Bildthematik und damit des *iconic* beziehungsweise des *pictorial turns* nach wie vor ungebrochen, wie neueste Veröffentlichungen auf diesem Gebiet belegen.[8] Dies lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass Bilder in unserer Lebenswelt permanent präsent sind, es aber gerade durch diese ständige Präsenz zu einem Verlust des Bildbegriffes kommt. Der Philosoph Wolfgang Welsch führt dies in seinem Ansatz der Anästhetik aus, die er mit Ästhetik im Sinne von Aisthetik engführt:[9]

---

7 Ungefähr zeitgleich aufgekommen und häufig synonym verwendet unterscheiden sich *iconic* und *pictorial turn* doch in ihren Schwerpunktsetzungen. Mitchell beschäftigt sich primär mit dem soziokulturellen Kontext von Bildern, dem Verhältnis zwischen äußeren (*pictures*) und inneren (*images*) Bildern und der Abgrenzung zu Texten und damit auch dem Mehrwert von Bildern. Vgl. u.a. Mitchell, William J. T.: Pictorial Turn. In: Ders.: Bildtheorie. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 101-135 [Erstveröffentlichung im Original März 1992]; Ders.: Was ist ein Bild? In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt a.M. 1990, S. 17-68. Zum Unterschied von *picture* und *image* und zum Mehrwert von Bildern, denen die aktive Teilnahme an der Bildung und Veränderung von Werten zugeschrieben wird: Ders.: Der Mehrwert von Bildern. In: Ders.: Bildtheorie. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 278-311. Boehm hingegen setzt seinen Schwerpunkt auf historische, bildphilosophische Fragen; vor allem geht er der Frage nach der Definition von Bildern und der „ikonischen Differenz“ (Boehm), gewissermaßen dem Mehrwert von Bildern gegenüber anderen Äußerungsformen, nach. Vgl. u.a. Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm, München 1994, hierin v.a. der Aufsatz von Boehm: Ders.: Die Bilderfrage, S. 325-343. Zur Unterscheidung zwischen *iconic* und *pictorial turn* geben u.a. Bernt Schnettler und Frederik Pötzsch eine knappe, präzise Überblicksdarstellung: Pötzsch, Frederik S./Schnettler, Bernt: Visuelles Wissen. In: Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung. Hrsg. von Rainer Schützeichel, Konstanz 2007, S. 472-484.

8 So z.B. die kürzlich erschienene Aufsatzsammlung größtenteils bereits publizierter Artikel von Gottfried Boehm: Ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2008. Dass die Diskussion immer noch nicht an Relevanz verloren hat, zeigt aber auch der neu erschienene Sammelband mit Übersetzungen von bereits in den frühen 1990er Jahren veröffentlichten Texten von William J. T. Mitchell: Ders.: Bildtheorie. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008. Das Interesse an der Thematik ist immer noch so groß, dass auch zu diesem Zeitpunkt der Diskussion noch Sammelbände beziehungsweise Übersetzungen von älteren Texten herausgegeben werden.

9 „Meine Hauptthese ist, daß die Anästhetik der Ästhetik nicht von außen zustößt, sondern aus ihrem Inneren kommt. Alles Ästhetische ist als solches schon unweiger-

> Während die Ästhetik das Empfinden stark macht, thematisiert Anästhetik die Empfindungslosigkeit – im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität, und auch dies auf allen Niveaus: von der physischen Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit. Anästhetik hat es, kurz gesagt, mit der Kehrseite der Ästhetik zu tun.[10]

Die Konfrontation mit einer großen Menge von etwas, zum Beispiel Bildern, führt laut Welsch gleichzeitig zur „Desensibilisierung für die ästhetischen Fakten".[11]

Bilder, ihre Bedeutung und vor allem auch ihre Wirkung sind somit nach wie vor ein forschungsintensiver Themenkomplex. Dieser wird mittlerweile von zahlreichen Disziplinen mit unterschiedlichsten Schwerpunktsetzungen und Fragestellungen adaptiert. Bilder werden nicht mehr nur in der Kunstgeschichte, sondern immer mehr auch interdisziplinär untersucht, da ihnen heute verstärkt eine zentrale Bedeutung in der Wissenskonstitution und der Wirklichkeitskonstruktion zugedacht wird. Sich aus diesem Diskurs entwickelnd entstand in den letzten Jahren der Versuch, diese äußerst vielfältigen Ansätze unter dem Dach der „Bildwissenschaft" zu vereinen und damit die Einzelarbeiten für alle Disziplinen und idealerweise für eine gemeinsame Disziplin nutzbar zu machen und das Themenfeld „Bild" durch transdisziplinäre Kooperation zu erschließen und voranzubringen. Neben der Veranstaltung von interdisziplinären Tagungen zur Rolle von Bildern und den dazugehörigen Sammelbänden, ging damit die Gründung von bildwissenschaftlichen Instituten, Zeitschriften, Webseiten und Schriftenreihen einher.[12] Ziel ist hierbei, eine „allgemeine Bildwissen-

lich mit Anästhetischem verbunden." Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik. In: Ders.: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1994, S. 9-40, hier S. 31.

10 Ebd., S. 10.

11 Ebd., S. 14.

12 Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: das Virtuelle Institut für Bildwissenschaft (VIB), das Forscher zahlreicher Disziplinen in einem Institut vereint, inzwischen in der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft angesiedelt; die von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper herausgegebene Schriftenreihe „Bildwissenschaft" mit mittlerweile 18 Bänden; die online-Zeitschrift „Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft", von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff herausgegeben, deren 19. Ausgabe im Januar 2014 erschien (http://www.gib.uni-tuebingen.de/image; 12.02.2014); außerdem auch die Webseite http://www.iconicturn.de (05.12.2011), die durch die Hubert Burda Stiftung unterstützt wird und neben Vortragsaufzeichnungen auch einen Blog zum Thema *iconic turn* anbietet.

schaft als eigenständige Disziplin zu etablieren",[13] um den Themenbereich „Bild" aus den Fächergrenzen zu lösen. Dabei sind sowohl der Bildbegriff als auch die damit eng zusammenhängenden Untersuchungsfelder meist sehr weit gefasst und die zum Teil unterschiedlich verwendete Terminologie, die üblicherweise bei interdisziplinären Ansätzen problematisch ist, zeigt oftmals die Schwierigkeiten und Grenzen des fächerübergreifenden Arbeitens in diesem Bereich auf.

Auch in der Mediävistik findet seit längerem eine intensive Diskussion über Visualität, Visualisierung und Wahrnehmung im Mittelalter statt. Unterstützt wird das allgemeine Forschungsinteresse an Bildern in der Mediävistik dabei von der These, dass die mittelalterliche Kultur eine „Kultur der Sichtbarkeit" gewesen sei, in der Schrift zunächst nur eine sekundäre Rolle eingenommen habe. Aus diesem Grund mussten vor allem öffentlich bedeutsame Sachverhalte sinnlich unmittelbar wahrnehmbar ausgedrückt werden.[14] Dies ist jedoch nicht ausschließlich ein Phänomen der mittelalterlichen Lebenswelt, sondern lässt sich auch in der volkssprachlichen Dichtung des Mittelalters wiederfinden, gewissermaßen als eine „Poetik der Visualität" (Horst Wenzel).

Wie der gesamte bildwissenschaftliche Diskurs ist auch die mediävistische Debatte um Visualität, Visualisierung und Wahrnehmung in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters noch nicht abgeschlossen, sondern wird nach wie vor intensiv geführt.[15]

---

[13] So beispielsweise die Selbstaussage im „Mission Statement" des Virtuellen Instituts für Bildwissenschaft, das von zahlreichen namhaften Wissenschaftlern diverser Fachbereiche betrieben wird. (http://www.bildwissenschaft.org/index.php?menuItem=0; 16.11.2009)

[14] Vgl. hierzu u.a. die Aufsatzsammlung von Althoff zum Gebiet der Inszenierung im öffentlichen Raum: Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997.

[15] So z.B. die von Haiko Wandhoff herausgegebene Ausgabe der Zeitschrift des Mediävistenverbandes „Das Mittelalter" zum Thema „Bildlichkeit mittelalterlicher Texte" (Band 13, 2008, Heft 1) oder auch die nochmalige Aufnahme dieses Themenkomplexes und die Zusammenfassung früherer Arbeiten von Horst Wenzel, einem der maßgeblichen Vertreter des Forschungsgebietes: Wenzel, Horst: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen 126). Zuletzt der Sammelband zum Anglo-German Colloquium 2009: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011.

2. Mediävistisch-literaturwissenschaftliche Forschungsansätze und ihre Problematik

Wie in der Bildwissenschaft an sich werden in der mediävistisch-literaturwissenschaftlichen Bilddebatte verschiedene, vielfältige Aspekte von Visualisierungsstrategien und Bildlichkeit in mittelhochdeutschen Werken thematisiert.[16] Dabei kann man im Wesentlichen zunächst zwei grundsätzlich verschiedene Ansätze gegeneinander abgrenzen, die sich in ihren Untersuchungen kaum oder gar nicht überschneiden.

Graphische Bilder

Der erste große Teilbereich, der sich mit Bildern beschäftigt, untersucht Illustrationen, graphische Bilder also, die in irgendeiner Weise zusammen mit Text vorkommen, beziehungsweise graphische Bilder, die bekannte zeitgenössische literarische Stoffe bildlich ver- und auch bearbeiten.

Bereits in den 1970er Jahren begann in der germanistischen Mediävistik eine noch heute geführte Debatte um das Zusammenwirken von graphischen Bildern und Texten. Hierbei geht es zum einen um Bilder in Texten, wie beispielsweise Miniaturen und Initialen in illustrierten Handschriften, und um ihre Funktion und Bedeutung für den Text beziehungsweise die Handschrift.[17] Zum anderen werden volkssprachliche Texte beziehungsweise einzelne Wörter in Bildern untersucht, wie sie beispielsweise als Spruchbänder in zahlreichen Darstellungen zu finden sind.[18] Im Übergang

---

16 Die Forschungslage in diesem Bereich ist mittlerweile äußerst breit gefächert, sie in ihrer Gesamtheit darzustellen ist nicht möglich. Der hier gegebene Forschungsüberblick ist deshalb nur eine knappe Skizze, die sich auf einige wenige zentrale Aspekte, Autoren und Titel beschränkt und ausgewählte Beispiele gibt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf vergleichsweise aktueller Literatur, um die aktuellen Entwicklungen darzustellen.

17 Vgl. z.B. Ott, Norbert H.: Zwischen Schrift und Bild. Initiale und Miniatur als interpretationsleitendes Gliederungsprinzip in Handschriften des Mittelalters, in: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Hrsg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl, Amsterdam/Atlanta 1994, S. 107-124; Ott kommt zu dem Ergebnis, dass Initialen und Miniaturen sich von rein illustrierender Begleitung der Texte zu bildlichen Interpretationen wandeln und sich dadurch „neue, graphisch strukturierte Erzähleinheiten“ (ebd., S. 124) entwickeln.

18 So beispielsweise Horst Wenzel in seinem Hauptwerk: Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 252-291; Wenzel geht hier v.a. auf das Verhältnis von Botenkörper und Botschaft ein. Zur Problematik bzw. Kritik des Begriffes „Spruchband“ in der Forschung vgl.

von Mittelalter zu Früher Neuzeit bieten Flugblätter ein häufig behandeltes Feld der Kombination von Text und Bild.[19] Die Arbeitsschwerpunkte liegen hierbei auf den unterschiedlichen Arten des Zusammenspiels zwischen graphischem Bild und Text und vor allem auf der Bedeutung und den Funktionsmöglichkeiten dieser Text-Bild-Kombinationen. Dabei erfährt das Bild im Vergleich mit dem Text durchgehend eine Aufwertung gegenüber den früher ausschließlich textbasierten Arbeiten, die den Abbildungen beziehungsweise Bildern im Allgemeinen lediglich eine illustrierende, begleitende Funktion zuschrieben, ihnen aber keine eigenständige Funktion und damit auch keinerlei Eigenwert beimaßen.[20] So schreibt beispielsweise Norbert Ott, einer der Hauptvertreter dieses Forschungs-

Curschmann, Michael: Pictura laicorum litteratura? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, Akten des Internationalen Kolloquiums 17.-19. Mai 1989, hrsg. von Klaus Grubmüller, Hagen Keller und Nikolaus Staubach, München 1992 (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), S. 211-229, hier S. 221-226.

19 Exemplarisch sei hier auf die vergleichsweise aktuellen Publikationen von Jan-Dirk Müller, der verschiedene Funktionen des Bildes und ihre historischen Entwicklungen aufzeigt, Horst Wenzel, der primär auf die Darstellung von Händen auf Flugblättern eingeht und weiter die große Nähe zwischen Flugblättern und modernen Medien darstellt, und Wolfgang Harms, der sich mit der Abbildung von Frau Welt auf frühneuzeitlichen Flugblättern beschäftigt, verwiesen. Müller, Jan-Dirk: Das Bild – Medium für Illiterate? Zu Bild und Text in der Frühen Neuzeit, in: Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan, hrsg. von Royzo Maeda, Teruaki Takahashi und Wilhelm Voßkamp, München 2007, S. 71-104; Wenzel, Horst: Schrift, Bild und Zahl im illustrierten Flugblatt. In: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 113-133; Harms, Wolfgang: Bildlichkeit als Potential in Konstellationen. Text und Bild zwischen autorisierenden Traditionen und aktuellen Intentionen (15. bis 17. Jahrhundert), Berlin/New York 2007 (Wolfgang Stammler Gastprofessur für Germanische Philologie 15).

20 So zum Beispiel noch Ernst Robert Curtius, der die Kunstwissenschaft im Vergleich mit der Philologie stark abwertet und Bildern damit einen Untersuchungswert abspricht: „Ein Buch ist, abgesehen von allem anderen, ein ‚Text'. Man versteht ihn oder versteht ihn nicht. Er enthält vielleicht ‚schwierige' Stellen. Man braucht eine Technik, um sie aufzuschließen. Sie heißt Philologie. Da die Literaturwissenschaft es mit Texten zu tun hat, ist sie ohne Philologie hilflos. Keine Intuition und Wesensschau kann diesen Mangel ersetzen. Die ‚Kunstwissenschaft' hat es leichter. Sie arbeitet mit Bildern – und Lichtbildern. Da gibt es nichts Unverständliches. [...] Die Bilderwissenschaft ist mühelos, verglichen mit der Bücherwissenschaft." Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 7. Auflage, Bern/München 1969, S. 24.

bereiches, dem Bildmedium eine wichtige Funktion „im Literarisierungsprozeß des Deutschen“[21] zu und weist nach, „daß Text- und Bildmedium als gleichberechtigte Informationsträger fungieren“.[22]

Auch die narrativen Aspekte von Bildern beziehungsweise Bilderzyklen und vor allem die Verarbeitung literarischer Stoffe in solchen Bilderzyklen, wie zum Beispiel den Tristanteppichen des niedersächsischen Klosters Wienhausen oder den Iwein-Fresken auf Schloss Rodenegg, sind zum Untersuchungsgegenstand der germanistischen Mediävistik geworden und nicht mehr ausschließlich den Kunsthistorikern vorbehalten. Wiederum lassen sich hier zwei Hauptaspekte ausmachen, die untersucht werden. Zum einen wird die Auswahl, welche Szenen eines Werkes bildlich umgesetzt werden und damit die – im Vergleich zur Schriftvorlage eventuell veränderte – Schwerpunktsetzung, thematisiert. Zum anderen finden zum Teil vorhandene Veränderungen des Stoffes in der bildlichen Darstellung Beachtung, es wird gewissermaßen die „Eigendynamik“ bei der Übertragung eines Erzähltextes in ein anderes Medium untersucht.[23]

21 Ott, Norbert H.: Vermittlungsinstanz Bild. Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität, in: Wolfram-Studien XIX (2006), S. 191-208, hier S. 192.

22 Ott, Norbert H.: Text und Bild – Schrift und Zahl. Zum mehrdimensionalen Beziehungssystem zwischen Texten und Bildern in mittelalterlichen Handschriften, in: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 57-91, hier S. 64. Ott geht weiterführend davon aus, dass „im Zusammenwirken beider Medien [...] im Mittelalter Welt erkannt, beschrieben und interpretiert“ wurde, dies im Zuge des Verschriftlichungsprozesses, als das Textmedium die alleinige Deutungshoheit übernahm, jedoch – zumindest bis zur gegenwärtigen modernen Medienkultur – verloren ging (ebd., S. 76).

23 Vgl. u.a. den Aufsatz von Norbert Ott und Wolfgang Walliczek zu den Iwein-Zyklen auf Rodenegg und in Schmalkalden, die eine knappe Zusammenfassung der mittlerweile älteren Forschung bieten: Ott, Norbert H./Walliczek, Wolfgang: Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den ‚Iwein‘-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 473-500. Ebenso Otts Aufsatz mit einem Schwerpunkt auf „Tristan“-Darstellungen: Ott, Norbert H.: Bildstruktur statt Textstruktur. Zur visuellen Organisation mittelalterlicher narrativer Bilderzyklen, die Beispiele des Wienhausener Tristanteppichs I, des Münchener Parzival Cgm 19 und des Münchener Tristan Cgm 51, in: Bild und Text im Dialog. Hrsg. von Klaus Dirscherl, Passau 1993, S. 53-70. Beispielhaft hier auch die beiden Sammelbände zum Thema Literatur und Wandmalerei (Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2002; Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium

Des Weiteren finden sich auch einige Untersuchungen, die sich auf eine spezielle Figur oder einen Stoff konzentrieren und hierbei mehrere Formen der graphischen Umsetzung vergleichend betrachten. Hierbei wird dann vor allem auf ihre Unterschiede und medialen Funktionen, Möglichkeiten beziehungsweise Grenzen eingegangen.[24] Außerdem Arbeiten, die sich mit Veränderungen bildlicher Darstellungen insgesamt auseinandersetzen.[25]

Wahrnehmung, sprachliche Bildlichkeit, Visualisierung

Der deutlich komplexere und aspektreichere Bereich der mediävistischen Bilddiskussion betrifft jedoch Wahrnehmung, sprachliche Bildlichkeit und literarische Strategien der Visualisierung. Hierbei werden wiederum verschiedene und äußerst vielfältige Schwerpunkte gesetzt, die sich mittlerweile kaum noch überschauen lassen.

Zu den sehr intensiv bearbeiteten Aspekten der Forschungsdiskussion gehört das Feld der Ekphrasis, die inzwischen kaum mehr als bloßer Selbstzweck gewertet wird.[26] Als Hauptfunktionen von Ekphrasis werden

2001, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2005.), deren Beiträge eine große Vielfalt abdecken, so z.B. neben der Wandmalerei auch Teppiche, Skulpturen und Goldschmiedekunst.

24 Vgl. u.a. die Untersuchung Curschmanns zu Tristan, der z.B. auch Darstellungen auf profanen Kunstwerken wie Elfenbeinkassetten oder Spiegelverzierungen betrachtet; Curschmann, Michael: Images of Tristan. In: Ders.: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit, Bd. 1, Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 43), S. 227-251 (das zweibändige Werk ist insgesamt interessant, da es eine Zusammenstellung der grundlegendsten Aufsätze und Rezensionen Curschmanns zum Themenbereich Wort – Bild beinhaltet). Beispielhaft ist auch die Arbeit Joanna Mühlemanns zu nennen, die neben Wandmalerei auch Goldschmiedekunst und die Unterschiede der beiden Darstellungsformen untersucht; Mühlemann, Joanna: Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodenegg. Zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei, in: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2002, S. 199-254.

25 Vgl. z.B. Curschmann, der bildliche Darstellungen als adelige Selbstdarstellung in Burgen und beim Übergang ins städtisch-bürgerliche Milieu untersucht. Ders.: Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein, in: Ders.: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit, Bd. 2, Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 44), S. 559-636.

26 Als Hauptvertreter der germanistisch-mediävistischen Forschung ist bislang Haiko Wandhoff zu nennen, der in seiner Monographie zur Ekphrasis sowohl einen sehr

zum einen das gezielte Hervorrufen visueller Bilder benannt,[27] zum anderen werden Ekphrasen eine narrative, die Handlung spiegelnde Funktion zugeschrieben. Sie fungieren somit als Mikroerzählungen in der Rahmenerzählung, „die von der Rahmenerzählung sowohl getrennt sind, wie sie sich ihr auch einfügen, um sie mit zusätzlichen Registern und Bedeutungsdimensionen anzureichern".[28] Wie der Bildbegriff allgemein so ist auch der Terminus „Ekphrasis" komplex. Zunehmend wird der Terminus in der Forschung vereinfachend und verengend auf den Bereich der Kunst- und Architekturbeschreibung reduziert, so zum Beispiel auch von Wenzel und Wandhoff,[29] obwohl in den Rhetoriken kunstvoll detaillierte Beschreibungen als *descriptiones* vorrangig anhand von Personenbeschreibungen dargestellt werden.[30] „Im eingeschränkten Sinn von ‚Kunstbeschreibung' ist

knappen Überblick zu den allgemeinen Positionen der Forschung als auch eine kurze Darstellung zur Ekphrasis im Mittelalter bietet. Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003 (TMP 3), S. 2-4, S. 13-16. Zum „Mehrwert" gegenüber bloßer rhetorischer Kunst vgl. auch ders.: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Einführung, in: Das Mittelalter 13 (2008), S. 3-18, hier S. 13-15.

27 Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 5.

28 Ebd., S. 7. Auch Haferland und Mecklenburg weisen in der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes „Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit", in der sie interessanterweise vor allem in Erzählung übergehende Bilddarstellungen als Beispiele heranziehen, auf den engen Bezug zum Handlungsverlauf hin. Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael: Einleitung. In: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von dens., München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 11-25, hier v.a. S. 11f.

29 So bezeichnet Wenzel Ekphrasis als „literarische Kunstbeschreibung": Wenzel: Spiegelungen, S. 41; Wandhoff verwendet die Bezeichnung „Kunstbeschreibungen" beispielsweise im Untertitel seiner Monographie zur Ekphrasis.

30 Sehr gut dargestellt werden ursprüngliche Bedeutung des Terminus' „Ekphrasis", historischer Wandel und die Problematik des heutigen Einsatzes sowohl von Ruth Webb als auch – polemischer – von Raphael Rosenberg. Webb, Ruth: *Ekphrasis* ancient and modern. The invention of a genre, in: Word and Image 15 (1999), S. 7-18; Rosenberg, Raphael: Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs, in: Bildrhetorik. Hrsg. von Joachim Knape, Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 45), S. 271-282. Beide weisen darauf hin, dass sich Ekphrasis zunächst nicht ausschließlich auf Kunstbeschreibung bezog, sondern ganz allgemein auf Sichtbarmachung angelegt war, sich die Bedeutung aber nicht zuletzt durch die „Inflation eines wissenschaftlichen Modewortes im 20. Jahrhundert" (Rosenberg, S. 275) stark verändert hat, was zu einem Nebeneinander verschiedener Definitionen führt. Neuere Forschungsansätze arbeiten mittlerweile z.T. wieder mit einem offenen Ekphrasis-Begriff. So zeigt z.B. Björn Reich, dass Eigennamen „in besonderem Maße geeignet [seien], Ekphrasen zu erzeugen,

Ekphrasis ein Neologismus."[31] Ursprünglich zielte der Begriff nicht auf die Darstellung eines bestimmten Gegenstandes ab, sondern „der Terminus bezeichnet statt dessen eine spezifische Form der Rede".[32] Problematisch ist vor allem die nicht einheitliche Definition des Terminus „Ekphrasis" in der Forschung. Einen kritischen Überblick zum Begriff „Ekphrasis" und seiner Verwendung und Entwicklung mit dem Schwerpunkt auf die germanistische Mediävistik hat jüngst Britta Bußmann in ihrer Anfang 2011 publizierten Dissertation zum „Jüngeren Titurel" vorgelegt.[33] Sie weist dabei nicht nur auf die Problematik der oftmals sehr eng eingegrenzten Bedeutung des Terminus' in der germanistischen Mediävistik hin, sondern auch darauf, dass zum Teil allzu umstandslos moderne Vorstellungen auf die mittelalterlichen Texte projiziert werden. Dies auch bei Verfassern wie Wandhoff, die selbst explizit auf die Problematik hinweisen und darauf verzichten wollen.[34] Bußmann entwirft unter Einbezug der relevanten Rhetoriken und Poetiken im Vorfeld ihrer Textuntersuchungen zum „Jüngeren Titurel" deshalb eine weitestgehend überzeugende Modifikation des Bedeutungsrahmens von „Ekphrasis" vor dem Hintergrund mittelalterlicher Texte und eines mittelalterlichen Literaturverständnisses, die den Begriff nicht von der rhetorischen Tradition ablösen soll.[35]

Auch das Themenfeld „Blick und Blicken" wurde mehrfach untersucht, wobei dies zumeist vor dem Hintergrund zeitgenössischer Theorien geschieht, die den Blick als etwas Taktiles begreifen, das sowohl dem Blickenden als auch dem Erblickten Gutes oder Schlechtes einbringen kann, also „Wirkung und Nebenwirkung des Blicks als Pharmakon und Infektion zugleich".[36] Blicken ist demnach kein passiver Vorgang, wie er in der Moderne gedeutet wird, sondern etwas Aktives. Dem Blick wird vor allem eine äußerst affektive Wirkung zugeschrieben, was sich in den Erzähl-

denn sie besitzen, darin ist sich die onomastische Forschung seit jeher einig, eine enorme Evokationsmacht". Reich: Name und *mære*, S. 21.

31 Bußmann, Britta: Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben. Der *Jüngere Titurel* als ekphrastischer Roman, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 6), S. 71.

32 Ebd., S. 71.

33 Ebd., S. 19-30.

34 Ebd., S. 23.

35 Ebd., S. 65-137, v.a. S. 129-137.

36 Lechtermann, Christina: Nebenwirkungen: Blick-Bewegungen vor der Perspektive. In: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 93-111, hier S. 97.

texten des Mittelalters teilweise widerspiegelt.[37] Seltener werden – textinterne und -externe – Blicke hinsichtlich ihrer poetologischen Funktion in literarischen Werken untersucht, wie dies Horst Wenzel am Beispiel des „Nibelungenliedes" macht. Wenzel unterscheidet dabei in mono- und bifokale Blicke und auktoriale Wahrnehmung, die dem Rezipienten die Möglichkeit der Introspektion bietet.[38]

Des Weiteren werden Techniken so genannter „intensiver Bildlichkeit", die sich deutlich von der umgebenden Erzählung absetzt, untersucht, da ihr große Bedeutung in Werken zugeschrieben wird: „Dem Primat des Auges im Ensemble der übrigen Sinne entspricht der Vorrang des bildlichen Ausdrucks in der Sprache."[39] Es wird angenommen, dass besondere Intensität durch unterschiedliche literarische Methoden erzeugt werden kann, vor allem durch Metaphern und Tropen.[40] Weiter gefasst können aber auch bestimmte Figuren besonders bildintensiv wirken, wie zum Beispiel Riesen und Zwerge, die Hans Jürgen Scheuer als „Figurationen der Intensität" bezeichnet.[41] Ebenfalls als Methoden intensiver Bildlichkeit und äußerst eng miteinander verwoben werden die Technik der *descriptio*, die „implizite Augenzeugenschaft" und das Herstellen einer gewissen Räumlichkeit gewertet.

Vor allem im Höfischen Roman sind auffallend häufig lange Passagen ausführlicher, detailgenauer Beschreibungen eingesetzt. Diese sind eng mit Bildlichkeit verknüpft, so definiert das „Historische Wörterbuch der Rhetorik": „Beschreibung ist die Kunst, mit Worten zu malen oder die Technik, mit Worten einen bildlichen Eindruck beim Zuhörer bzw. Leser hervorzurufen."[42] Die Technik der *descriptio* gilt dabei nicht als bloße Schilderung, sondern als „kunstvolle Beschreibung von Personen, Din-

---

37 Vgl. v.a. Wandhoff, Haiko: Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur, Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen 141), hier v.a. Kapitel 4, S. 169-258; Lechtermann: Nebenwirkungen.

38 Wenzel, Horst: Augenzeugenschaft und episches Erzählen. Visualisierungsstrategien im Nibelungenlied, in: 6. Pöchlarner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied, Rückblick – Einblick – Ausblick, hrsg. von Klaus Zatloukal, Wien 2001 (Philologica Germanica 23), S. 215-234.

39 Wenzel: Hören und Sehen, S. 423.

40 Vgl. ebenso Wenzel zur Metapher, Personifikation und Allegorie: Ders.: Hören und Sehen, S. 414-478.

41 Scheuer, Hans Jürgen: Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans „Daniel von dem Blühenden Tal", in: ZfdPh 124 (2005), S. 23-46, hier S. 46.

42 Halsall, Albert W.: Art. „Beschreibung". In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 1 (1992), Sp. 1495-1510, hier Sp. 1495.

gen, Orten usw.“[43] Bereits in der antiken Rhetorik wird der *descriptio* primär eine visualisierende Funktion zugeschrieben, die das Beschriebene vor Augen führen soll.[44] Die Technik der *descriptio* wird dabei in der Mediävistik mit dem „Zusammentreffen einer rhetorisch informierten Schriftkultur mit den kommunikativen Zwängen und Gewohnheiten einer weitgehend schriftlos lebenden Adelsgesellschaft“ in Verbindung gebracht.[45] Die höfischen Umgangs- und Lebensformen in der oralen Kultur des Mittelalters erforderten ein sehr feines Differenzierungsvermögen des Sichtbaren. Auf die Literatur übertragen, können diese feinen Unterschiede nur durch Detailgenauigkeit in der Beschreibung wiedergegeben werden. Damit wird dem Rezipienten das Gegebene vor Augen gestellt, er wird zum impliziten Augenzeugen des Geschehens.

Zurückgeführt wird die Vermittlung von Augenzeugenschaft in der Forschung auf den mittelalterlichen Anspruch der *historia*-Tradition auf Augenzeugenschaft, die für die Authentizität des Erzählten bürgt. Sie findet sich in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters wieder, in der Erzähler sich auf Augenzeugen berufen, um ihre eigene Glaubwürdigkeit zu stützen. Dies kann beispielsweise durch textinterne Figuren geschehen, deren Wahrnehmungen geschildert werden, dem Rezipienten gewissermaßen ihre Sinne zur Verfügung stellen. „Poetologisch fungiert sie als Assistenzfigur, um den Hörer oder Leser ‚sehend‘ zu machen, der die ‚vorgeschriebenen‘ Blickbewegungen übernimmt.“[46] Wenzel spricht hier vom „Augenzeugen zweiter Ordnung“, Wandhoff vom „Quasi-Augenzeugen des Geschilderten“.[47] Carsten Morsch macht hingegen den Rezipienten selbst zum teilnehmenden Beobachter.[48] In Verbindung mit dem Konstrukt der Augenzeugenschaft steht die in den Texten zum Teil stark gehäufte Ver-

---

[43] Halsall, Albert W.: Art. „Descriptio“. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 2 (1994), Sp. 549-553, hier Sp. 549.

[44] Vgl. Halsall: Art. „Beschreibung“, Sp. 1495-1499; Halsall: Art. „Descriptio“.

[45] Wandhoff, Haiko: *velden* und *visieren*, *blüemen* und *florieren*. Zur Poetik der Sichtbarkeit in den höfischen Epen des Mittelalters, in: Zeitschrift für Germanistik 9 (1999), S. 586-597, hier S. 587.

[46] Wenzel: Spiegelungen, S. 172.

[47] Zuletzt bei Wenzel in seiner aktuellsten Publikation zum Thema erneut aufgegriffen: Wenzel: Spiegelungen, S. 170-173; Wandhoff: *velden* und *visieren*, S. 590.

[48] Morsch, Carsten: Lektüre als teilnehmende Beobachtung. Die Restitution der Ordnung durch Fremderfahrung im *Herzog Ernst* (*B*), in: Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Wolfgang Harms, C. Stephen Jaeger und Horst Wenzel, Stuttgart 2003, S. 109-188. „Der Text zeigt vielmehr, daß und wie er gelesen und wahrgenommen werden will, er konstituiert seine Hörer und Leser als Beobachter.“ Ebd., S. 109.

wendung von Verben des Sehens[49] – hier vor allem auch die große Bandbreite an verschiedenen Begriffen zur Lexik des ‚Sehens'[50] – und auch der oftmals erweckte Anschein der Jetztzeit – beispielsweise durch Wörter wie *nu* –, die zeitliche Simultaneität suggeriert.[51]

Zu beachten ist auch die häufige Engführung von *descriptio* und textinterner Augenzeugenschaft in der Forschung. „Die visualisierende Beschreibung setzt einen textinternen Beobachter voraus, durch dessen Blicke überhaupt erst ein Bild entsteht. Fehlen diese Blicke aber, so gibt es nichts zu sehen und folglich für den Text auch nichts zu beschreiben."[52] Fehle textintern die wahrnehmende Öffentlichkeit, so würden keine visualisierenden Mittel eingesetzt. Bilder erfordern demnach immer Wahrnehmende, in mittelhochdeutschen Erzähltexten textinterne Wahrnehmende, da nur erzählt werden kann, was wahrgenommen wurde.[53]

Meist wird bei der Thematisierung des Themenkomplexes „Augenzeugenschaft" auf historische Rhetorik verwiesen, da schon die antike Rhetorik die *sub oculos subiecto*-Methode kennt, mit der bei den Rezipienten durch Strategien auf Handlungs- oder Erzählebene der Eindruck visueller Wahrnehmung verstärkt werden soll. Die poetischen Techniken, die hierfür genannt werden, sind wiederum ausführliche, detailgenaue Beschreibungen – *descriptiones* – und Deixis.

Das Themenfeld der Deixis, das in den letzten Jahren wiederholt bearbeitet wurde, ist eng mit Bildlichkeit und der Vorstellung von Räumlichkeit verbunden, die durch literarische Texte des Mittelalters aufgerufen werden. Der durch die orale Kultur des Mittelalters begründete hohe Stellenwert körperlicher Zeichen, wie Gesten und Körperbewegungen aller Art, findet sich auch in der zeitgenössischen Literatur gespiegelt. Die

---

49 So z.B. am Anfang der siebten Aventiure im „Nibelungenlied" und am Ende des zweiten Buches im „Parzival".

50 Wenzel nennt in diesem Bereich primär sechs mittelhochdeutsche Verben (*sehen*, *ersehen*, *schouwen*, *war nemen*, *erkennen*, *merken*) und bestimmt diese genauer. Wenzel: Spiegelungen, S. 127-131.

51 Zur Augenzeugenschaft vgl. u.a. Wenzel, der – wenn auch z.T. sehr stark mit modernen Medien vergleichend – einen Überblick zu den verschiedenen Aspekten der Augenzeugenschaft gibt: Wenzel: Spiegelungen, S. 165-209. Vgl. auch die Darstellung von Kropik, Cordula: Reflexionen des Geschichtlichen. Zur literarischen Konstituierung mittelhochdeutscher Heldenepik, Heidelberg 2008 (Jenaer germanistische Forschungen N.F. 24), S. 39-70.

52 Wandhoff: *velden* und *visieren*, S. 593.

53 Hierzu sehr umfassend: Wandhoff, Haiko: „Âventiure" als Nachricht für Augen und Ohren. Zu Hartmanns von Aue ‚Erec' und ‚Iwein', in: ZfdPh 113 (1994), S. 1-22.

Hauptcharakteristika von Deixis sind zum einen die benötigte Gleichzeitigkeit und zum anderen die „Gleichräumlichkeit“.[54] Der Einsatz von Deiktika fungiert poetisch wahrnehmungssteuernd, weist also wieder auf den impliziten Augenzeugen hin. In diesem Forschungsbereich werden jedoch nicht nur literarische Strategien der Deixis untersucht, sondern auch der Einsatz von Zeigegesten und Gebärden in graphischen Abbildungen des Mittelalters.[55]

Einigkeit herrscht in der aktuellen mediävistischen Forschung darüber, dass die Erzähltexte auf eine gewisse Räumlichkeit ausgelegt sind. So spricht Christina Lechtermann von einer Poetik, „die ihr Material dezidiert räumlich denkt“, was sie durch plastische Beschreibungen belegt, wie zum Beispiel die Rundungen der Hüfte oder die Form der Arme und Brüste.[56] Horst Wenzel gesteht Sprache an sich „körperorientierte Raum- und Zeitbezüge“ zu, die sich in Lexik, Grammatik und Bildlichkeit manifestieren.[57] Vorherrschend ist vor allem die überwiegend von Wenzel und Haiko Wandhoff vertretene Theorie, dass der Rezipient in den Schauraum des Textes versetzt werde. Sich auf die Sprachtheorie von Karl Bühler berufend, verstehen beide darunter einen von verbal stimulierten Bildern erzeugten Raum.[58] Die Wahrnehmung des Rezipienten innerhalb dieses

54 Wenzel: Spiegelungen, S. 210.

55 Zu diesem Themenfeld sind exemplarisch zu nennen: Starkey, Kathryn/Wenzel, Horst: Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter, Stuttgart 2007; Wenzel: Spiegelungen, S. 210-257; Ders.: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur, in: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Hrsg. von C. Stephen Jaeger und Horst Wenzel, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 17-43; Ders.: Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied, in: ZfdPh 111 (1992), S. 321-343.

56 Lechtermann, Christina: Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 191), S. 173.

57 Wenzel: Augenzeugenschaft und episches Erzählen, S. 234.

58 Zu Beispielen für Raum und teilweise den Verweis auf Bühlers Raumansatz vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 29f.; Ders.: Im virtuellen Raum des Textes: Bild, Schrift und Zahl in Chrétiens de Troyes „Erec et Enide“, in: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 39-56; eng gekoppelt an das Themenfeld Deixis: Wenzel: Spiegelungen, S. 213f.; Ders.: Wahrnehmung und Deixis; Ders.: Szene und Gebärde. Außerdem u.a. auch Haupt, Barbara: Literarische Bildbeschreibung im Artusroman – Tradition und Aktualisierung. Zu Chrestiens Beschreibung von Erecs Krönungsmantel und Zepter, in: Zeitschrift für Germanistik 9 (1999), S. 557-585, z.B. S. 560.

Raumes werde dabei durch Mittel der Deixis gesteuert und der Rezipient so zum „Augenzeugen“ des Textgeschehens. Der Text eröffnet demnach ein dreidimensionales Raumsystem, einen „virtuellen Raum“.[59] Wenzel geht dabei so weit, der Poetik volkssprachiger Literatur des Mittelalters die Erwartung nicht lediglich eines Zuhörers, sondern eines Zuschauers zu unterstellen, „der nach dem poetologisch gestützten Eintreten in den Schauraum des Textes zum Mitspieler werden kann.“[60]

Kritisch zu betrachten ist hierbei, dass diese Theorie die Kategorien der Bild-, Text- und Raumwahrnehmung enthistorisierend behandelt und als Setzung betrachtet werden muss, da weder Dreidimensionalität noch Perspektive im Mittelalter bereits „erfunden“ waren. Ein solcher Raum konnte also nicht imaginiert werden, weil eine solche Vorstellung auf im Mittelalter noch nicht vorhandene Sehkonventionen angewiesen wäre. Des Weiteren ist auch physiologisch die Wahrnehmung eines „Ganzen“ – und somit eines Raumes – nicht möglich, da verschiedene Informationen – zum Beispiel Informationen über Form und Farbe – nur nacheinander aufgenommen werden können. Sinnvoller erscheint es deshalb, auch in der Literaturanalyse einem phänomenologischen Ansatz zu folgen, wie es für die lebensweltliche Wahrnehmung mittlerweile anerkannt ist. Betrachtet man den Raumbegriff jedoch phänomenologisch, so konstituiert sich Raum überhaupt erst durch die wahrgenommenen Objekte und nicht per se. Auf Basis einer historisch-literaturphänomenologischen Betrachtung kann es somit keinen Raum geben, in dem sich die Wahrnehmung

[59] Der Themenbereich der Bildlichkeit scheint zu einem Vergleich mittelalterlicher Phänomene mit heutigen modernen Medien anzuregen, wobei das Ergebnis meist als Vorwegnahme heutiger Erscheinungen gedeutet wird. So Wenzel zu Zeigesymbolen bei Computerprogrammen: Wenzel: Spiegelungen, S. 253-257. Nochmals zu kinästhetischer und kinematograhischer Wahrnehmung: Ders.: Spiegelungen, S. 165-170. Zu frühneuzeitlichen Einblattdrucken stellt Wenzel fest: „In Konstruktion und Erscheinungsbild demonstrieren besonders die Einblattdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts die Vorgeschichte digitaler Medien.“ Ders.: Schrift, Bild und Zahl, S. 115. Aber auch Ott sieht die mehrdimensionale, nichtlineare Struktur, die elektronischen Medien zugeschrieben wird, im Zusammenwirken von Bild und Text im Mittelalter bereits vorweggenommen: Ders.: Text und Bild. Wandhoff spricht wiederholt von virtuellen Räumen, unter anderem im Untertitel seiner Ekphrasis-Monographie, vgl. aber auch: Wandhoff: Im virtuellen Raum des Textes. Ebenfalls Wandhoff macht Schilde zu Bildschirmen: Ders.: Der Schild als Bild-Schirm. Die Anfänge der Heraldik und die Visualisierung der Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, 57 (2002), S. 81-88.

[60] Wenzel: Spiegelungen, S. 187.

des Rezipienten bewegt, sondern der Raum ist erst in der Wahrnehmung gegeben. Wie in der mittelalterlichen Kunst, fehlt hier die Zentralperspektive, beides – Kunst und Raumvorstellung – ist vielmehr aggregativ zu denken. Texte sind demnach nicht als vorgegebene Räume zu verstehen, sondern sie bewegen sich gewissermaßen zwischen Wort und Bild, wodurch die Differenz zwischen Text und Bild aber eben nicht aufgelöst wird, sondern die spezifische Visualität erst ausmacht. Die aggregative Erzählwelt entsteht letztlich als Konsequenz aus dem Handlungsentwurf des narrativen Textes.[61]

Auch die Wahrnehmung auf Figurenebene spielt vielfach eine Rolle.[62] Außerdem findet in der Forschungsdiskussion ein Rekurs auf zeitgenössische Vorstellungen und Theorien statt, der sich vor allem auf Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorien und Rhetorik bezieht.[63] Das 12. Jahrhundert gilt als Blütephase der Erforschung der Seele. Dabei finden parallel zwei Diskurse über Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse statt. Zum einen ein philosophisch-theologischer (v.a. Augustinus), zum anderen ein physiologischer (v.a. Galens Theorien der Gehirnanatomie).[64] Diese zeitgenössische Ansicht von *imaginatio* wird von der Forschung herangezogen und als Grundlage der mittelalterlichen Erkenntnisvorstellung genutzt. So begreift Joachim Bumke Erkenntnis als Prozess, der mit der Wahrnehmung beginnt und mit der Erkenntnis Gottes endet.[65] Die Vertreter

61 Vgl. Bleumer, Hartmut: Zwischen Wort und Bild. Narrativität und Visualität im ‚Trojanischen Krieg' Konrads von Würzburg (mit einer kritischen Revision der Sichtbarkeitsdebatte), in: Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter, hrsg. von dems. u.a., Köln/Weimar/Wien 2010, S. 109-156; vgl. zum aggregativen Raummodell ebenso: Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin/New York 2007.

62 Vgl. dazu v.a. die grundlegenden Arbeiten von Czerwinski, Peter: Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter, Frankfurt a.M./New York 1989; Ders.: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter, Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung II, München 1993.

63 Einen guten Überblick über die Entwicklung der Theorien zu *phantasia* und *imaginatio* im historischen Wandel von der Antike bis ins 18. Jahrhundert gibt Renate Lachmann: Dies.: Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition. In: Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus, hrsg. von Josef Kopperschmidt, München 2000, S. 245-270.

64 Einen knappen Überblick hierzu gibt Lechtermann: Dies.: Berührt werden, S. 51.

65 Vgl. Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival' Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (Hermaea 94), S. 35-53.

dieses Schwerpunkts sind der Ansicht, dass zeitgenössische Vorstellungen von *memoria* und *imaginatio* als Basis der Poetologie – sowohl für Produktion als auch Rezeption – angesehen und berücksichtigt werden müssen, wobei sie durchaus unterschiedlich mit diesen Theorien umgehen und nicht unbedingt konkrete Konsequenzen für die eigene Textarbeit aus dieser Ansicht heraus ziehen.[66]

Problematisch an der gesamten Debatte ist die meist fehlende Definition beziehungsweise die nicht einheitliche Verwendung des oft sehr weit gefassten Bildbegriffes. Die Tendenz des mediävistischen Diskurses geht in den letzten Jahren zu einer allgemeinen Vereinheitlichung, einer Entdifferenzierung jeglicher Art von Bildlichkeit, unabhängig davon, ob sprachliche, graphische oder imaginierte Bilder thematisiert werden. Es findet eine Engführung von ‚äußeren Bildern' mit ‚inneren Bildern' statt.[67] Dass es sich dabei zwar durchaus um „unterschiedliche Trägermedien der Imagination" handelt, wird zwar zum Teil vermerkt, die Differenz aber sogleich zurückgenommen: „für den mittelalterlichen Bildbegriff ist der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder jedoch nicht zu trennen."[68] Begründet

66 Lechtermann schlüsselt verschiedene Dimensionen von *imaginatio* auf (*formatrix*, *reparatrix*, *creatrix*, *moderatrix*) und schließt daraus auf körperlich-räumliche Phantasmata und einer Engführung von Erzählen und Lesen als lebendiger, affektiv wirksamer Vorstellung. Dies.: Berührt werden, S. 48-77. Aktive Anwendung der Forderung, zeitgenössische Wahrnehmungstheorien als Basis der mittelalterlichen Poetologie zu sehen, findet sich bei Hans Jürgen Scheuer. Scheuer sieht den Ansatz der Pneumo-Phantasmalogie als Einheit stiftendes Prinzip des Liedes „Carmen Buranum" 62, wie er in einer detaillierten Analyse darstellt: Ders.: Die Wahrnehmung innerer Bilder im ‚Carmen Buranum' 62. Überlegungen zur Vermittlung zwischen mediävistischer Medientheorie und mittelalterlicher Poetik, in: Das Mittelalter 8 (2003), S. 121-136. Auch Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal" unterzieht er einer imaginationstheoretischen Lektüre zur Bildintensität auf Basis der hirnanatomischen ‚Drei-Ventrikel-Lehre': Ders.: Bildintensität. Die Untersuchungen zeigen, dass die Komposition der Texte selbst bereits Bildlichkeit erzeugen, „indem sie den Prozess der Visualisierung vor dem inneren Auge sprachlich anstoßen, lenken und manipulieren." Ebd., S. 135. Auch Bumke interpretiert Parzivals Verhalten beim Anblick der Blutstropfen unter anderem vor dem Hintergrund mittelalterlicher Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorien: Bumke: Blutstropfen im Schnee, S. 35-53.

67 In eine ähnliche Richtung weisen auch neuere neurologische Untersuchungen; Wahrnehmung und Vorstellung aktivieren offensichtlich fast identische Hirnareale. Vgl. Singer, Wolf: Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 56-76.

68 Wenzel, Horst: Sagen und Zeigen. Zur Poetik der Visualität im „Welschen Gast" des Thomasin von Zerclaere, in: ZfdPh 125 (2006), S. 1-28, hier S. 28.

wird dies zum einen durch moderne bildanthropologische Ansätze, zum anderen durch semantische Besonderheiten des Sprachgebrauchs im Lateinischen, Griechischen und auch Mittelhochdeutschen. Ergänzt wird diese These darüber hinaus auch durch zeitgenössische Wahrnehmungstheorien.

Anthropologische Ansätze

Bei der Übertragung moderner Bildanthropologie auf die Forschung der Mediävistik zeichnet sich in den letzten Jahren die Tendenz ab, den ‚eigentlichen' Ort jeden Bildes, unabhängig davon, ob sprachlich oder graphisch, im Menschen selbst anzunehmen, da es vom Betrachter zunächst gewissermaßen animiert werden müsse. Demzufolge kommt die entscheidende Rolle den inneren Bildern zu, da jedes – wie auch immer medial verkörperte – Bild durch die Wahrnehmung zu einem inneren Bild werde. Insbesondere wird dieser Ansatz von Haiko Wandhoff und Horst Wenzel vertreten, die sich dabei auf die Bildanthropologie Hans Beltings berufen.[69] Als Belegstelle wird meist Beltings Aussage zitiert, dass ein Bild erst zum Bild werde, „wenn es von seinem Betrachter animiert wird."[70] Dies reduziert Belting jedoch stark vereinfachend auf einen einzigen Aspekt. Liest man ihn genauer, so finden sich auch Aussagen, die die Bedeutung des Bildmediums beziehungsweise die enge Kopplung von Bild und Medium unterstreichen. So weist Belting selbst auch explizit auf die Problematik der Diskussionen hin, die häufig eine der beiden Seiten ausblendet: „Die mediale Existenzweise des Bildes wird in der philosophischen Diskussion meist ganz ausgeblendet, während umgekehrt die Medienwissenschaft die Bilder allzu rasch auf Medien oder Techniken reduziert. Die eine Position ist so einäugig wie die andere."[71] Er spricht weiter von Bild

---

[69] Vgl. u.a. Wandhoff: Zur Bildlichkeit, S. 4f.; Wenzel: Spiegelungen, S. 41-44; Ders.: Sagen und Zeigen, S. 4; Jaeger, C. Stephen/Wenzel, Horst: Einleitung. In: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Hrsg. von dens., Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 7-16, hier S. 8f.

[70] Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 30.

[71] Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 83. So aber auch schon in seinem Hauptwerk: „Im heutigen Diskurs dagegen werden Bilder entweder in einem so abstrakten Sinne erörtert, als gäbe es sie medien- und körperlos, oder einfach mit ihren Bildtechniken verwechselt." Ders.: Bild-Anthropologie, S. 20.

und Medium als „zwei Seiten einer Münze [...], die man nicht voneinander trennen kann“, wenn der Bildbegriff adäquat und gewinnbringend behandelt werden solle.[72]

Wandhoff geht bei der Übernahme des reduzierenden Ansatzes jedoch so weit, den Bildbegriff „differenzlos für jedwede materielle und mediale Form der Bildlichkeit“ anzunehmen und schlussfolgert letztlich, dass „eine klare terminologische Abgrenzung unterschiedlicher Bildtypen [...] im Mittelalter offenbar weder notwendig noch erwünscht“ gewesen sei.[73] Dies wird auf die aktuelle Forschungsdiskussion übertragen.

Unterstützt wird diese Vereinheitlichung alles Bildlichen im germanistisch-mediävistischen Forschungsdiskurs durch die oben bereits skizzierten zeitgenössischen Kognitionsmodelle, die die *imaginatio* zur Grundlage aller Bilder machen. Dieser Vorstellung folgend liefert das Auge des Betrachters lediglich die Datenmasse, die dann von der *imaginatio* zu einem Bild umgesetzt wird, weshalb die *imaginatio* „als die eigentliche bildschaffende Fähigkeit des Menschen“ zu gelten habe.[74] Die jeweilige Erscheinungsform der Datenquelle – also graphische oder sprachliche Darstellung – wäre demnach aber bedeutungslos, da das Bild generell immer erst im Inneren des Rezipienten entsteht.[75]

Vor allem wird die Argumentation, die zur Entdifferenzierung von Bild und Text führt, jedoch durch einen scheinbar historisch-semantischen Zugang gestützt. So weist insbesondere Horst Wenzel wiederholt auf die im Mittelhochdeutschen synonyme Verwendung der Wörter *schrîben* und *mâlen*, *schrift* und *gemeld* und die doppelte Bedeutung des lateinischen *scribere* als sowohl ‚schreiben‘ wie auch ‚malen‘ – ebenso beim griechischen *graphein* – hin, was auf einen zunächst gemeinsamen Funktionsraum dieser Wörter schließen lasse.[76] Die Haltbarkeit dieser These erscheint aller-

72 Belting: Bild-Anthropologie, S. 13. Weiter noch: „denn erst das Medium setzt uns dazu imstande, Bilder so wahrzunehmen, daß wir sie weder mit echten Körpern noch mit bloßen Dingen verwechseln“. Ebd., S. 13.

73 Wandhoff: Zur Bildlichkeit, S. 3.

74 Ebd., S. 9.

75 Vgl. u.a. Bumke: Blutstropfen im Schnee, S. 36-45; Wandhoff: Zur Bildlichkeit, S. 6-10; Wandhoff: Ekphrasis, S. 20-30.

76 Vgl. Wenzel, Horst: *Schrift* und *Gemeld*. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder, in: Bild und Text im Dialog, hrsg. von Klaus Dirscherl, Passau 1993, S. 29-52, hier S. 30; Ders.: Hören und Sehen, S. 292-296; vgl. zur Semantik des mittelhochdeutschen Wortes *bilde* auch: Ders.: Sagen und Zeigen, S. 6-9. Wandhoff übernimmt diese Befunde mit Verweis auf Wenzel: Wandhoff: Ekphrasis, S. 17.

dings fraglich, da Wenzel selbst zunächst noch und auch in den aktuellsten Publikationen wieder einräumt, dass diese Beispiele nicht häufig zu finden seien.[77] Die Untersuchung eines größeren Textcorpus' steht nach wie vor aus, wäre aber abzuwarten, bevor dies zum festen Bestandteil der Argumentation wird.

Ebenso problematisch ist in der gesamten Diskussion die zum Teil nicht präzise und vor allem nicht einheitliche Verwendung von Termini wie „Bild“, „Abbild“, „Spiegelung“ und „Evidenz“. Trotz der zunehmenden Bedeutsamkeit und Popularität von Bildern fehlt bislang eine übergreifende, gemeinsame Konzeption des Bildbegriffs. Ebenso unklar ist oftmals, wie weit beziehungsweise eng der jeweils genutzte Begriff „Bild“ gefasst wird. So bezeichnet „Bild“ zum Teil ausschließlich graphische Darstellungen, teilweise fallen jedoch auch sprachliche und imaginierte Bilder, weiter noch Skulpturen in den Bildbegriff hinein. Diese terminologische Unschärfe erschwert die – zunehmend interdisziplinär werdende – Bilddiskussion erheblich.[78]

3. Ansatz

Wie die Darstellung des Forschungsstandes und des problematisch verwendeten Bildbegriffs zeigt, wird unter den Begriffen Visualität, Visualisierung und Wahrnehmung ein sehr breites Spektrum an Gegenständen und Phänomenen untersucht und zum Teil miteinander verglichen, ohne

77 So zu *schrîben* und *mâlen*: „Ein solcher Wortgebrauch ist nicht besonders häufig, aber durchaus gut belegt.“ Wenzel: *Schrift* und *Gemeld*, S. 30. Im identischen Wortlaut, hier jedoch auch noch auf *schrift* und *gemeld* bezogen, in der bislang letzten Publikation Wenzels zu diesem Themenbereich: Wenzel: Spiegelungen, S. 46.

78 Allgemein zur bildwissenschaftlichen Nutzung des Bildbegriffs merkt Joachim Knape an: „Allzu oft begnügt man sich selbst in anspruchsvollen Kontexten mit einem unterminologisch-umgangssprachlichen Gebrauch und zudem mit der alltagssprachlichen Unterentwicklung des gesamten Begriffsfeldes. Mit Ausdrücken wie ‚Bildlichkeit‘, ‚Bild‘, ‚Sprache des Bildes‘, ‚Bildsprache‘, ‚Sprache der Bilder‘ usw. kann man immer noch bedenkenlos so ziemlich alles machen.“ Knape, Joachim: Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes, in: Bildrhetorik. Hrsg. von dems., Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 45), S. 9-34, hier S. 11. Vgl. dazu auch speziell zur mediävistischen Bildforschung Michael Curschmann, der fordert, den Bildbegriff differenzierter zu betrachten, und darauf verweist, dass es nicht förderlich sei, wenn „alles in einen Topf geworfen wird, was Bild heißt“. Ders.: Interdisziplinäre Beweglichkeit – Wie weit reicht sie? In: ZfdPh 123 (2004), S. 109-117, hier S. 116.

zuvor vergleichbare Kategorien erstellt zu haben. Betrachtet man nun Erzähltexte unterschiedlicher Gattungen, so fällt auf den ersten Blick bereits auf, dass die Texte in der Darstellung ihrer Handlung und dem Vergegenwärtigen von Begebenheiten kaum unterschiedlicher sein könnten – so zum Beispiel auch die der Einleitung vorangestellten Drachendarstellungen im „Iwein" Hartmanns von Aue und im „Nibelungenlied". Vor allem die Differenz zwischen heldenepischen Erzähltexten und solchen der Gattung Höfischer Roman ist eindeutig auszumachen. Während heldenepische Texte auffallend knapp gehalten sind und bis auf wenige Ausnahmen kaum ausführliche Beschreibungen aufweisen, sondern im Wesentlichen nur wenige, verständnis- beziehungsweise interpretationsrelevante Informationen geben, zeichnen sich Höfische Romane häufig durch lange Passagen der *descriptio* aus, die kaum ein Detail des beschriebenen Gegenstandes unerwähnt lassen. Und dies unabhängig davon, ob es für die Erzählung von Relevanz ist oder eben auch nicht. Eine gezielte Untersuchung oder zumindest eine entschiedene Berücksichtigung dieser unterschiedlichen Arten von Verbildlichung – deren Besonderheiten sehr selten zwar erwähnt, dann aber nicht weiter thematisiert beziehungsweise nicht in die Arbeit miteinbezogen werden[79] – stehen in der aktuellen Forschung noch aus, da hier derzeit das ‚innere Sehen' den Vorrang hat, das Differenzierungen jeglicher Art unerheblich erscheinen lässt.[80] Die Unterschiede der Visualisierung sollen dabei weniger auf die unterschiedliche Gattungszugehörigkeit, sondern vielmehr auf das ihnen zugrundeliegende Medium zurückgeführt werden, da die charakteristischen Merkmale der jeweiligen Bildprogramme eng mit dem Mündlichkeit oder Schriftlichkeit zugeordneten Stil zusammenhängen.

Entgegen dem Trend, Bilder aller Art unter dem Primat des ‚inneren Sehens' zu vereinheitlichen, erscheint es für die germanistische Mediä-

79 Wenzel spricht beispielsweise von der geringen Komplexität der Personenschilderung im Nibelungenlied, ohne sie jedoch zu einem zu untersuchenden Gattungscharakteristikum zu machen. Wenzel: Szene und Gebärde, S. 329. Wandhoff macht in seiner 1996 publizierten Dissertation den „Versuch einer medien- und kommunikationshistorischen Analyse mittelalterlicher Texte", verwendet dafür Beispiele aus heldenepischen Werken und Höfischen Romanen, fasst diese aber als „Epen" zusammen, ohne hier eine weitere Differenzierung vorzunehmen. Wandhoff: Der epische Blick, S. 14.

80 Aktuell weist Björn Reich darauf hin, dass „ein anderes Ekphrasis-Konzept [...] in den heldenepischen Texten zum tragen kommt" als im Höfischen Roman. Reich: Name und *mære*, S. 225. Seine Untersuchung konzentriert sich im Folgenden jedoch auf heldenepische Texte, nicht auf den Vergleich an sich.

vistik sinnvoll, sich zunächst und vorrangig auf den Aspekt der sprachlichen Bildlichkeit zu konzentrieren. Auch wenn eine gewisse Relevanz der ‚inneren Bilder' unbestreitbar ist – sowohl aufgrund zeitgenössischer als auch aktueller Bild- und Wahrnehmungstheorien sowie neuerer neurologischer Befunde –, so werden diese in Texten dennoch immer zunächst einmal durch sprachliche Mittel erzeugt, die jedoch sehr unterschiedlich sein können. Es ist deshalb nicht gewinnbringend, dem Medium jegliche Bedeutung abzusprechen, da letztlich auch innere Bilder erst nach Perzeption äußerer Gegebenheiten entstehen können, sie also untrennbar mit einem Trägermedium zusammenhängen. Diese „Ausblendung" des Mediums geschieht jedoch in der aktuellen Forschungsdebatte: Die Entdifferenzierung unterschiedlicher Arten von Bildern im Zuge des Trends vom ‚inneren Sehen' führt gleichzeitig zu einem als Entmedialisierung des Bildmediums zu bezeichnenden Paradox. Da Wahrnehmung jedoch zum einen immer persönlich, zum anderen aber vor allem kulturell gebunden ist – um beispielsweise Bilder „erkennen" zu können, muss der Rezipient von unbewussten, kulturellen Konventionen geprägt sein –,[81] ist weiter

[81] Vgl. Fontius, Martin: Art. „Wahrnehmung". In: Ästhetische Grundbegriffe 6 (2005), S. 436-461. Auch wenn Wahrnehmung häufig als unmittelbar dargestellt wird, so ist sie doch stets „bereits gefilterte und gestaltete Erfahrung", unterliegt also Veränderungen. Ebd., S. 439. Dies gilt auch psychologisch bzw. neurophysiologisch als gesichert: „Die Wahrnehmung wird nachweislich von Erinnerungen, Erwartungen und Handlungsvorbereitungen eingeschränkt und geformt. Die endogenen Phänomene eines Organismus wie selbst aktivierte Erinnerungen und bildhafte Vorstellungen, also Imaginationen, sind *immer* Bestandteil von Wahrnehmungen. Umgekehrt ist aber auch die Erzeugung des Imaginären nicht ein anderer oder von der Einmischung von außen getrennter Strom, sondern ein konstitutiver Bestandteil des ganz normalen, alltäglichen Lebensflusses. Imagination kann daher kein kognitives Modul sein oder die Aktivität einer spezifisch lokalisierbaren Gehirnregion, sondern sie entspricht vielmehr einem emergierenden, globalen Muster, das sowohl in der Lage ist, Körper-Hirn-Aktivitäten in großem Maßstab zu einer synthetischen Einheit zu integrieren als auch zugunsten der nächsten Momente geistigen Lebens schnell wieder abzuklingen. Das heißt, dass Imagination selbst keine stabile, lokalisierbare Einheit ist, sondern aus einem temporär dynamischen, globalen Prozess entsteht und zerfällt." Huber, Hans Dieter: Phantasie als Schnittstelle zwischen Bild und Sprache. In: Ich seh dich so gern sprechen. Sprache im Bezugsfeld von Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien, hrsg. von Michael Ganß, Peter Sinapius und Peer de Smit, Frankfurt a.M. u.a. 2008 (wissenschaftliche grundlagen der kunsttherapie 2), S. 61-70, hier S. 68 [Hervorhebung im Original]. Differenziert werden kann zwischen physiologischem Sehen und erworbenem Sehen, wobei erworbenes Sehen kulturellen Sehkonventionen unterworfen ist, durch die unsere Wahrnehmung konditioniert ist – und das den Menschen somit Schemata und Verweisstrukturen von Bildern

anzunehmen, dass das Medium im Gegenteil sogar einen deutlichen Einfluss auf die vermittelte Bildlichkeit hat, da es die Art der Evozierung und damit auch der Wirkung der spezifischen Bildlichkeit bestimmt.[82]

Die Studie versucht deshalb, notwendige Differenzierungen vorzunehmen und durch detailgenaue Textarbeit vor allem das Vorhandensein von klaren Differenzen in den Bildprogrammen zu belegen. Sie geht dabei der übergeordneten Fragestellung nach, welchen Einfluss das Bildmedium auf das jeweilige Bildprogramm ausübt. Dabei widmet sie sich der Bedeutung und dem Einfluss des medialen Trägers auf die erzeugte Bildlichkeit mittelhochdeutscher Erzähltexte, beschränkt sich also auf das Untersuchungsgebiet der sprachlichen Bildlichkeit, differenziert hierbei aber zwischen „ursprünglich mündlich" tradierten, also semioralen, und bereits vollständig schriftlich konzipierten mittelalterlichen Werken der Volkssprache. Ausgehend davon, dass mittelalterliche Poetik allgemein auf Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung ausgelegt ist, wird daher durch detailgenaue Textanalysen der Frage nachgegangen, inwiefern in den Texten Bildlichkeit erzeugt wird. Des Weiteren wie sich diese in den Texten eingesetzte Bildlichkeit voneinander unterscheidet, wenn die Werke einerseits aus einer semioralen medialen Situation stammen und andererseits aus dem Medium der Schriftlichkeit hervorgehen. Um die Text-Bild-Relation in ihrem Verhältnis zum Medium präzise darstellen zu können, ist es erforderlich, die unterschiedlichen Methoden und Besonderheiten von sprachlicher Bildlichkeit zu analysieren und entschieden auf die Textualität der Erzählungen zurückzuführen. Dazu ist es notwendig zu untersuchen, an welchen Stellen in welcher Textsorte auf intensive Bildlichkeit zurückgegriffen wird und wie das Verhältnis zwischen sprachlichen Bildern und Erzählung aussieht. Da es der Studie primär um einen Vergleich von sprachlicher Bildlichkeit in verschiedenen Medien geht, ist es sinnvoll, einen beiden Gruppen relevanten Aspekt herauszugreifen, der ein hohes Maß an Bildlichkeit in sich birgt. Die Studie hat ihren klaren

erkennen lässt, da es unterschwellig bereits Ansätze von Reflexivität enthält. Auch die literarische Darstellung von Bildern arbeitet mit diesen Schemata und Verweisstrukturen, die hier aber eben an*gesprochen* – also sprachlich vermittelt – werden. Bloße Perzeption ließe bei Sprache lediglich Schriftzeichen respektive Laute wahrnehmbar werden. Vgl. Bleumer: Zwischen Wort und Bild.

82 Einen klaren Verweis auf notwendige stärkere Beachtung des Mediums – wenn auch nicht in Bezug auf die spezifische Bildlichkeit – bietet Harald Haferland: Ders.: Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter, Göttingen 2004, S. 23.

Schwerpunkt deshalb in einer detaillierten Analyse und einem Vergleich der Figurendarstellung in semioral geprägten Werken und in konzeptioneller Schriftlichkeit zugeordneten Erzähltexten.

Neben der grundsätzlichen Frage und Untersuchung des medialen Einflusses auf die spezifischen Methoden der Bilderzeugung in den untersuchten literarischen Erzähltexten um 1200 wird unter Einbezug rezeptions- und wirkungstheoretischer Ansätze weiterführend die erzielte Wirkung und Besonderheit untersucht, die von den jeweils eingesetzten sprachlichen Mitteln zur Evozierung von Bildlichkeit ausgeht.

Gewinnbringend sind hier vor allem der von Erich Auerbach in den 1940er Jahren im Exil verfasste und publizierte Mimesis-Ansatz und die wenige Jahre zuvor entstandene Theorie der Unbestimmtheitsstellen Roman Ingardens.[83] Das Einbringen rezeptionsästhetischer Ansätze in die mediävistisch-literaturwissenschaftliche Visualitätsforschung steht jedoch weitestgehend noch aus.[84] Am Beispiel der „Bibel“ und anhand von Homers „Odyssee“ stellt der Romanist Auerbach unter anderem durch den Vergleich der sprachlichen Stilistik dar, dass die größere bildliche Wirkung eben nicht – wie zu erwarten und wie dies von der Forschung meist interpretiert wird – durch detaillierte Beschreibung erzeugt wird, sondern durch bloße Benennung. Ebenso weist Ingarden Unbestimmtheitsstellen, also einer gewissen Offenheit der Darstellung von Gegenständen und Personen, eine besonders große bildevokative Wirkung zu, da das Offenlassen von Details die Vorstellungskraft des Rezipienten anrege. Überträgt man diese Befunde über den Stil auf das Medium, so ließe sich damit Semioralität durch knappe Be*nennung* eine deutlich größere Bildwirkung zusprechen als der Be*schreibung* der Schriftlichkeit, die kaum Details ausspart. Weitergeführt zeigt sich dieses Phänomen der Bildwirkung also zunächst

83 Vgl. v.a. Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen/Basel 2001 [Erstveröffentlichung 1946]; Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, 3., durchgesehene Auflage, Tübingen 1965 [Erstveröffentlichung 1931].

84 Auf Auerbachs Mimesis-Ansatz und den mittelalterlichen Medienwandel geht Bäuml ein, wobei es ihm auf den Aspekt der Realität und nicht der Bildlichkeit ankommt. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, dass Heldenepen und Romane ihre jeweils sehr unterschiedliche „Realität“ „in fundamentally different ways“ konstruieren. Bäuml, Franz H.: Mimesis As Model. Medieval Media-Change and Canonical Reality, in: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/Studies on literary representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998, S. 77-86, hier S. 80.

paradox: Je detaillierter beschrieben wird, desto weniger ist in der Fülle letztlich sichtbar. Während – ursprünglich mündliche – Benennung unmittelbar Bildlichkeit erzeugt, müssen Beschreibungen – also Schrift – ihre Bildlichkeit erst gezielt herstellen. Gerade aber durch ihre große Detailfülle lassen Beschreibungen bewegte, intensive Bilder, wie sie ein semiorales Medium evozieren kann, nicht mehr zu, vielmehr führen sie immer wieder bis zur Auflösung der zu evozierenden Bilder.

Zusätzlich zur detaillierten Untersuchung der allgemeinen Visualisierungsmechanismen in semioralen beziehungsweise schriftlich konzipierten Werken des Hochmittelalters sollen im Anschluss daran Beispielinterpretationen zu Siegfried, Iwein und den Brüdern Parzival und Feirefiz erfolgen, die die jeweiligen Spezifika der Darstellung in den Vordergrund der Interpretation stellen.

4. Textcorpus

Um die Relevanz des Mediums – Mündlichkeit/Semioralität beziehungsweise Schriftlichkeit – für die jeweils spezifische Bildlichkeit von Erzähltexten aufzuzeigen, ist ein eng eingegrenzter Untersuchungszeitraum sinnvoll, um allgemeine kulturelle Veränderungen, die Wahrnehmungsprozesse und rhetorisch-poetische Methoden der Evozierung von Bildlichkeit beeinflussen, ausschließen zu können. Das Textcorpus umfasst deshalb ausschließlich narrative mittelhochdeutsche Werke, die um 1200 herum konzipiert oder aufgezeichnet beziehungsweise verschriftlicht wurden, so dass die allgemeinen zugrunde liegenden kulturellen Konventionen bei allen für die Analyse verwendeten Erzähltexten in etwa dieselben sind. Durch diese Nähe sind sie für eine Analyse vergleichbar.

Als Untersuchungsgegenstand beziehungsweise -zeitraum bietet der sich um 1200 vollziehende Medienwandel von Oralität, Vokalität und Schriftlichkeit in der mittelhochdeutschen Literatur ideale Voraussetzungen. Da es zu diesem Zeitpunkt über einen längeren Zeitraum ein Nebeneinander von ursprünglich mündlich tradierten Stoffen und bereits konzeptionell schriftlich angelegten Erzähltexten gegeben hat, eignet sich diese Phase besonders, um die ausschließlich medialen Einflüsse auf die sprachliche Bildlichkeit darzustellen. In dieser Phase liegt lediglich ein Wandel des Mediums vor und keine darüber hinausgehenden, generellen zeitlich bedingten kulturellen Veränderungen mit Einfluss auf die Bildlichkeit, die bei einer Untersuchung berücksichtigt werden müssen. Der Schwerpunkt

dieses Forschungsvorhabens liegt deshalb auf der Untersuchung der bildlichen Darstellungen in zunächst semioral und in dann bereits schriftlich konzipierten Erzähltexten, um die medialen Unterschiede der Visualisierungslogiken deutlich machen zu können.

Als Textzeugen für Mündlichkeit beziehungsweise Semioralität werden Erzähltexte aus der heterogenen Gruppe der „Schemaliteratur“ verwendet, primär das „Nibelungenlied“ und die „Kudrun“[85]. Diese haben eine langreichende Überlieferungstradition, wurden aber um 1200 verschriftlicht. Der Schwerpunkt für Schriftlichkeit liegt auf im selben Zeitraum geschriebenen Höfischen Romanen, hier vor allem auf Wolframs von Eschenbach „Parzival“ und Hartmanns von Aue „Iwein“.[86] Ergänzend und vergleichend werden, wenn sinnvoll, weitere Werke herangezogen, so der „Erec“ Hartmanns, Gottfrieds von Straßburg „Tristan“ oder auch Wolframs „Titurel“ beziehungsweise Albrechts „Jüngerer Titurel“.

---

[85] Zitiert wird „Kudrun“ im Weiteren nach folgender Ausgabe: Kudrun. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Uta Störmer-Caysa, Stuttgart 2010.

[86] Im Weiteren zitiert nach: Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in die Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bernd Schirok, 2. Auflage, Berlin/ New York 2003.

II. Vorüberlegungen

1. Mündlichkeit – Schriftlichkeit

Die berühmt gewordene Aussage des kanadischen Philosophen Marshall McLuhan, „The medium is the message", hat die Bedeutung von Medien in den 1960er Jahren pointiert herausgestellt und medientheoretische Überlegungen lange Zeit wesentlich geprägt.[87] McLuhan geht davon aus, dass technologische Neuerungen zwangsläufig auch kognitive Veränderungen der Rezipienten mit sich bringen, das Aufkommen neuer Medien beziehungsweise die großflächige Ausbreitung ihres Einsatzes somit nachhaltige Veränderungen nach sich ziehen.[88] Die Übernahme der bildanthropologischen Prämisse des ‚inneren Bildes' in die mediävistisch-literaturwissenschaftliche Wahrnehmungs- und Visualitätsdebatte der letzten Jahre und die damit einhergehende Tendenz zur Entmedialisierung spricht der Medialität jedoch ihre Wirkung ab. Geht man aber von einem Einfluss des Mediums auf Wahrnehmung und Bildlichkeit aus, so muss der Wandel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit um 1200 in die Visualitätsdiskussion stärker mit einbezogen werden.

Der Themenbereich Mündlichkeit – Schriftlichkeit ist seit langem ein äußerst breit gefächertes Untersuchungsfeld.[89] Die untersuchten Aspekte

87 Die vielzitierte Aussage verschob sich in späteren Arbeiten McLuhans zu „The medium is the massage", wird jedoch überwiegend immer noch in der ersten Version zitiert. Vgl. McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, New York/London/Toronto 1967.

88 Als Beispiel für die Veränderung von Wahrnehmung durch Medienerfahrung dient ihm u.a. eine Filmvorführung in einer nicht-alphabetischen Kultur. Die anschließende Wiedergabe, was in der Filmsequenz gesehen wurde, ergab ein gänzlich anderes Ergebnis als die Zusammenfassung durch filmgewohnte alphabetisierte Probanden. Vgl. McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Bonn u.a. 1995, S. 45-48.

89 Vgl. z.B. den Forschungsbericht zum Sonderforschungsbereich 321 „Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit", der von 1985 bis 1996 an der Universität Freiburg i.Br. gefördert wurde: Raible, Wolfgang:

sind vielfältig, das Hauptinteresse oft in der sehr unterschiedlichen Konzeptionalisierung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Zu nennen sind hier vor allem die sprachtheoretischen und -historischen Arbeiten Peter Kochs und Wulf Oesterreichers, die wegweisend Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Sprache der Nähe und der Distanz in der Kommunikationssituation unterscheiden und weiterführend sprachwissenschaftliche Unterscheidungskriterien aufstellen.[90] Als grundlegend kann außerdem die von Milman Parry und Albert Lord begründete Oral Poetry- respektive Oral Formulaic Poetry-Forschung gelten, die vorrangig der Frage nach Entstehung und Existenz von Texten in oralen Gesellschaften nachgeht, deren Konzepte jedoch nur schwierig auf die Mediävistik übertragbar sind.[91]

Die Arbeiten der germanistischen Mediävistik zum Themenfeld „Mündlichkeit – Schriftlichkeit“ sind mittlerweile nicht mehr überschaubar. Herauszuheben ist aus den Arbeiten der letzten Jahre die Monographie Harald Haferlands, der darauf hinweist, dass eine bloße Unterscheidung in Gattungen nicht ausreiche, da das Medium besondere Effekte hervorbringe, „die nicht zutreffend beschrieben und erklärt werden, wenn sie nur der Gattung zugerechnet werden.“[92] Dies geht sicherlich mit der Neubewertung der Gattungseinteilung einher, die sich seit einigen Jahren abzeichnet und die zunehmende Betrachtung von Gattungen als „produktiv offene[n] Systeme[n]“.[93] Die strikte Rückbindung an mediale Bedingungen

Medienwechsel. Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘, mit einem Namen- und einem umfangreichen Sachregister, Tübingen 1998 (ScriptOralia 113).

90 Vgl. u.a. Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte, in: Romanisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15-43; Dies.: 44. Schriftlichkeit und Sprache. In: Schrift und Schriftlichkeit/Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung/An Interdisciplinary Handbook of International Research, hrsg. von Hartmut Günther und Otto Ludwig, 1. Halbband, Berlin/New York 1994 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 10.1), S. 587-604.

91 Vor allem das Phänomen der fingierten Mündlichkeit erweist sich als mediävistische Schwierigkeit für den Ansatz Lords und Parrys. Vgl. Deutsch, Lorenz: Die Einführung der Schrift als Literarisierungsschwelle. Kritik eines mediävistischen Forschungsfaszinosums am Beispiel des *König Rother*, in: Poetica 35 (2003), S. 69-90, hier S. 70-74.

92 Haferland: Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität, S. 23.

93 Bleumer, Hartmut: Narrative Historizität und historische Narration. Überlegungen am Gattungsproblem der Dietrichepik, mit einer Interpretation des ‚Eckenliedes‘, in: ZfdA 129 (2000), S. 125-154, hier S. 128. Vgl. zum Gattungssystem auch Grubmüller, Klaus: Gattungskonstitution im Mittelalter. In: Mittelalterliche Lite-

ist von Haferland hier jedoch neu in die Diskussion eingebracht worden. Haferland stuft Heldendichtung als „Gedächtnistexte“ ein, die auf Hörereignisse zugeschnitten seien und fordert Interpretationen der Texte auf Grundlage des medialen Unterschieds: „Was aber kein Roman ist, sollte auch nicht als Roman interpretiert werden.“[94] Damit unterstreicht auch Haferland die grundsätzliche Relevanz des Mediums für einen Text und vor allem für seine Deutung.

Auf grundlegende Unterschiede geht auch Walter Haug ein, der in Bezug auf die mediävistische Debatte um Mündlichkeit und Schriftlichkeit gewinnbringend auf die doppelte Opposition des Themenfeldes hinweist: zum einen handele es sich um den Gegensatz allgemeiner medialer Kategorien, zum anderen jedoch auch – ähnlich wie McLuhans Medientheorie – kulturhistorisch um verschiedene „Denk- und Darstellungsformen, die für bestimmte kulturelle Entwicklungsstadien prägend“ seien.[95] Die Schnittstelle beider Oppositionen liege „gewissermaßen in der Aufführungssituation“, was die klare Trennung beider Bereiche erschwere.[96] Ein entschiedener Anschluss der Medialitätsdebatte an die Visualitätsdiskussion steht jedoch noch aus.

Probleme bereitet vor allem die Abgrenzung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Die Einteilung in mündliche und schriftliche Dichtung ist nicht unproblematisch, da „Schriftlichkeit und Mündlichkeit [...] in einem literarisch überformten Spannungsverhältnis zueinander [stehen]“.[97] Auch der Mündlichkeit zugeordnete Texte sind letztlich immer zumin-

ratur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.-11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 193-210.

94 Haferland: Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität, S. 464.

95 Haug, Walter: Die Verwandlung des Körpers zwischen ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbände 17), S. 190-204, hier S. 190. Auch Ursula Schaefer weist auf die Veränderung von Denkstrukturen durch den Umgang mit Schriftlichem hin, sie sieht jedoch keine Möglichkeit, die Thematik der Oralität anhand mittelalterlicher Werke zu überprüfen, da diese im schriftlichen Medium überliefert sind. Als aussagefähiger Untersuchungsgegenstand können nach Schaefer deshalb nur mündliche Kulturen unserer Zeit dienen. Vgl. Schaefer, Ursula: Zum Problem der Mündlichkeit. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hrsg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 357-375, bes. S. 361, S. 365.

96 Haug: Verwandlung des Körpers, S. 192. Vgl. dazu außerdem S. 195.

97 Curschmann, Michael: Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200, in: PBB (Tüb.) 106 (1984), S. 218-257, hier S. 252.

dest semioral, da auch ihre Überlieferung zum Teil auf Schrift gestützt ist. Textzeugen, die einen mündlichen Status repräsentieren sollen, sind daher immer in den Bereich der Semioralität einzustufen. In den uns vorliegenden Fassungen sind sie schriftlich überformt und ein Teil der „typisch mündlichen“ Formelhaftigkeit ist sicherlich in den Bereich der fingierten Mündlichkeit einzuordnen.[98]

Die Opposition von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird in der Forschung unterschiedlich bewertet. Jan-Dirk Müller bezeichnet die volkssprachige Heldenepik des Mittelalters grundsätzlich als eine „konzeptionsgeleitete Verschriftlichung einer ehemals mündlichen Tradition“ und somit nicht als genuin mündliche, erst zeitlich später verschriftete Epik.[99] Paul Zumthor sieht die Traditionslinie mündlicher Dichtung durch Verschriftung nicht beendet, sondern durch die Stimme verknüpft: „Aber selbst die durch und in einer Schrift vollzogene Fixierung einer einstmals mündlichen Tradition beendet diese notwendigerweise nicht, [...]. Es kann eine Symbiose entstehen oder zumindest eine gewisse Harmonie: Das Mündliche wird niedergeschrieben, und das Schriftliche versteht sich als ein Bild des Mündlichen; in jedem Fall ist Bezug genommen auf die Autorität einer Stimme.“[100] Durch die Betonung der Kommunikationssituation des Literaturvortrags begründet Paul Zumthor den Ansatz der Vokalität. Mündlichkeit und Schriftlichkeit werden dabei nicht strikt voneinander getrennt,[101] sondern entscheidend sei letztlich, so Zumthor, der mündliche Vortrag, die Verstimmlichung der Texte, die durch *performance* unterstützt werde.[102] Auch Horst Wenzel sieht in der Vortragssi-

98 Darauf wies zuletzt ausführlich u.a. Sonja Glauch in ihrer Habilitationsschrift hin: Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1), v.a. S. 35-37.

99 Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998, S. 25f., Zitat S. 26. Ebenso hält Sonja Glauch fest: „Was immer wir an Relikten von vergangener Mündlichkeit vorfinden, ist schon schriftlich. Alle uns erhaltenen Echos der Mündlichkeit des Mittelalters stammen aus einer Kulturstufe, in der Mündlichkeit bereits mit Schriftlichkeit liiert ist und bereits Teile ihrer Funktion an die Schriftlichkeit abgegeben hat.“ Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 9.

100 Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18), S. 82.

101 Zumthor unterscheidet zwischen drei Typen von Mündlichkeit, die jeweils an bestimmte kulturelle Situationen gebunden sind, die wiederum durchaus „Schriftkulturen“ sein können. Zumthor: Die Stimme und die Poesie, v.a. S. 44f.

102 Vgl. ebd. Den Terminus der Vokalität von Zumthor übernehmend ergänzte Ursula

tuation eine Bindung an den mündlichen Stil. Ihm zufolge „bewahren die Texte, die aus der Mündlichkeit heraus gestaltet werden, mit der Zielsetzung, wieder in eine mündlich geprägte Vortragssituation überführt zu werden, viele Charakteristika der oralen Tradition oder sie versuchen diese doch zu simulieren.“[103] Joachim Heinzle sieht in der Schriftfassung beispielsweise des „Nibelungenliedes“ keine Emanzipation von der mündlichen Tradition, sondern vielmehr eine Fortschreibung dieser in spezifischer Weise.[104] Jan-Dirk Müllers Fazit seiner Überlegungen zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit fasst zusammen: „Insofern sind in der mittelalterlichen Laienkultur Mündlichkeit und Schriftlichkeit unauflöslich ineinander verschränkt.“[105]

Konsens herrscht weitestgehend darin, dass bei semioralen Werken von einer Verschriftlichung auszugehen ist und nicht von einer ausschließlichen Verschriftung.[106] Mündliche Vorträge wurden nicht wörtlich mitnotiert, um eine Schriftfassung zu erhalten, sondern das Werk wurde in diesem Prozess zumindest in Teilen auch bearbeitet. Letztlich kann man somit grundsätzlich von einer schriftlichen Überformung ausgehen. Die ursprünglich zugrunde liegende mündliche Konzeption und Überlieferung prägt die Werke jedoch so entscheidend, dass die ursprünglich mündliche Charakteristik erhalten geblieben ist und semiorale Werke anhand

Schaefer den Begriff durch die „eingeschriebene Stimme“ in Texten: Schaefer, Ursula: Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Tübingen 1992, hier S. 114f.

103 Wenzel: Szene und Gebärde, S. 329. Dennoch betrachtet er das „Nibelungenlied“ als Zeugnis der Schriftlichkeit. Ebd., S. 342.

104 Vgl. Heinzle, Joachim: Traditionelles Erzählen. Zur Poetik des ‚Nibelungenliedes‘. Mit einem Exkurs über „Leerstellen“ und „Löcher“, in: Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. Festschrift für Fritz Peter Knapp zum 65. Geburtstag, hrsg. von Thordis Hennings u.a., Berlin/New York 2009, S. 59-76, hier S. 67.

105 Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 27.

106 Vgl. zur Differenzierung von Verschriftung und Verschriftlichung auch die Definitionen von Oesterreicher, Raible und Glauch: Oesterreicher, Wulf: Textzentrierung und Rekontextualisierung. Zwei Grundprobleme der diachronischen Sprach- und Textforschung, in: Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen, hrsg. von Christine Ehler und Ursula Schaefer, Tübingen 1998 (ScriptOralia 94), S. 10-39, hier S. 12; Raible, Wolfgang: Die Anfänge der volkssprachlichen Schriftkultur in der Romania. Oder: Die Eroberung konzeptueller Räume, in: Verschriftung und Verschriftlichung, S. 156-173, hier S. 167: „*Verschriftung* nennen wir das simple Aufschreiben, mit *Verschriftlichung* bezeichnen wir dagegen die Eroberung des kognitiven und konzeptuellen Raums, den Schriftkultur in besonderem Maße möglich macht.“ [Hervorhebungen im Original] Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 36f.

ihrer Stilistik klar von Erzähltexten schriftlicher Konzeption differenziert werden können.

Gemeinsam ist beiden Textgruppen neben der Vortragssituation das Hervorheben eines gewissen – fingierten – mündlichen Status. Der stark formelhafte Stil semioraler Werke, vor allem des „Nibelungenliedes", wurde in der Forschungsliteratur vielfach als fingierte Mündlichkeit eingestuft. Das, was auf den ersten Blick den Eindruck eines typisch mündlichen Erzählstils vermittelt, kann eben auch die „bewußte Literarisierung eines mündlichen Erzählstils" sein.[107] Aber nicht nur diese gezielten Rückanbindungen semioraler Werke an ihre Überlieferungstradition fallen in diesen Bereich. Auch im Höfischen Roman findet sich eine Art fingierter Mündlichkeit, gewissermaßen eine ‚sekundäre Mündlichkeit' oder ‚Scheinmündlichkeit', da es sich bei diesen Texten bereits um reine Schriftwerke handelt.[108] Artusromane werden von Anfang an mit den Mitteln der Schriftsprache konzipiert, doch das Publikum nimmt sie überwiegend in einer mündlichen Aufführungssituation zur Kenntnis, so dass der Eindruck von Mündlichkeit entsteht. Des Weiteren fingieren die Autoren im schriftlichen Text oftmals konkrete orale Kommunikationssituationen, d.h. Erzähler und zuhörendes Publikum. Rainer Warning misst hierbei

[107] Curschmann, Michael: ‚Nibelungenlied' und ‚Nibelungenklage'. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozess der Episierung, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 85-119, hier S. 93. Ebenso weist Ursula Schaefer darauf hin, dass ‚typisch mündlich' und ‚typisch schriftlich' auch die Medien wechseln, also bewusst eingesetzt werden können. Schaefer: Zum Problem der Mündlichkeit, S. 360; Jan-Dirk Müller verweist auf die notwendige Umdeutung scheinbar ‚fingierter' Mündlichkeit in Bezug auf die Möglichkeit memorierender Mündlichkeit: „in ‚memorierender' Mündlichkeit nämlich fungieren Stilgesten, die Mündlichkeit nur zu fingieren scheinen, als mnemonische Hilfsmittel." Müller, Jan-Dirk: ‚Improvisierende', ‚memorierende' und ‚fingierte' Mündlichkeit. In: ZfdPh 124 (2005) [Sonderheft: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von Joachim Bumke und Ursula Peters], S. 159-181, Zitat S. 163.

[108] Zur ‚sekundären Mündlichkeit' vgl. Butzer, Günter: Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters, in: Euphorion 89 (1995), S. 151-188, hier S. 159. Zur ‚Scheinmündlichkeit' und der Differenzierung des Status der ‚Mündlichkeit' im geschriebenen Text vgl. Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 37-76. Glauch zufolge sind die Mündlichkeitssignale der Schriftlichkeit „virtuelle Mündlichkeit eines Redemanuskripts, die Performativität eines Drehbuchs" (S. 72), der Dichter entwerfe demnach einen Vortrag für einen Sänger und fingiere keineswegs Mündlichkeit. Fingierte Mündlichkeit verdoppelte in einer konkreten Vortragssituation ansonsten den kommunizierenden Erzähler.

vor allem dem Erzähler Bedeutung zu: „Über die Rolle des Erzählers nimmt der höfische Roman Mündlichkeit als eine fingierte in seine eigene Schriftlichkeit hinein".[109] Mündlichkeit wird damit zum Gegenstand der literarischen Fiktion in Werken konzeptioneller Schriftlichkeit, ohne dass der mediale Status an sich noch vorhanden wäre.[110]

Auch weitere in den Werken eingesetzte Strategien, wie die Verwendung von primär der Mündlichkeit zugeordnetem Vokabular, beispielsweise Verben der Bereiche „Sehen" oder auch „Hören", möchten den Anschein von Mündlichkeit im Text konzeptioneller Schriftlichkeit erwecken.[111] Ihre spezifische Mündlichkeit bleibt dabei aber immer eine „Mündlichkeit der Kommunikation und nicht der Komposition".[112]

So lässt auch die berühmte poetologische Selbstaussage des erzählenden Ichs in Wolframs von Eschenbach „Parzival", *ine kan decheinen buochstap* (Parz. 115,27), keinesfalls auf einen illiteraten Autor schlussfolgern, wie dies die frühere Forschung zum Teil getan hat. Im Gegenteil, die Aussage verweist vielmehr auf einen hohen Bildungsgrad. Diese Aussage in Wolframs Werk spielt auf den lateinischen Psalm *non cognovi litteraturam* (70,15) an. Diese Anspielung hat die Kenntnis der literarischen Tradition zur Voraussetzung. Auf Illiterarizität kann somit keineswegs geschlossen werden, es handelt sich eher um eine ironisch-spielerische Aussage.[113]

Das Spiel mittelhochdeutscher Erzähltexte mit ihrem medialen Status ist bloße Inszenierung, die auf die eigentliche Konzeption des Werkes keinen Einfluss hat. Ihre Vermittlung ist ähnlich, sprachlich sind sie jedoch verschieden.[114] Eine Abgrenzung zwischen mündlichen beziehungsweise semioralen und schriftlich konzipierten Werken des Mittelalters lässt sich somit trotz aller Überschneidungen und Vermischungen durchaus aufstel-

---

[109] Warning, Rainer: Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman. In: Identität. Hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979 (Poetik und Hermeneutik VIII), S. 553-589, hier S. 577.

[110] Vgl. Ridder, Klaus: Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts, in: DVjs 75 (2001), S. 539-560, hier S. 541; Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 76.

[111] So z.B. im „Parzival" am Ende des zweiten Buches der Einsatz von *schouwen*, *sehen* und *hœren*, der auf eine mündliche Kommunikationssituation hindeuten könnte: *swelchiu mîn reht will schouwen, / beidiu sehen und hœren, / dien sol ich niht betœren* (Parz. 115,8-10).

[112] Curschmann: Hören – Lesen – Sehen, S. 235.

[113] Vgl. dazu Reuvekamp-Felber, Timo: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: ZfdPh 120 (2001), S. 1-23, hier S. 15f.

[114] Vgl. Bäuml: Mimesis As Model, S. 80.

len. Damit wird durch einen detaillierten Vergleich auch die Rolle des Mediums bezüglich Wahrnehmung und Visualität im Wandel um 1200 bestimmbar.

2. Bildbegriff

Nicht unproblematisch ist in der gesamten Forschungsdiskussion die meist nicht präzise und vor allem nicht einheitliche Verwendung von Begriffen wie „Bild“, „Abbild“, „Spiegelung“ und „Evidenz“. Trotz – oder gerade wegen – der zunehmenden Bedeutsamkeit und Popularität von Bildern fehlt bislang eine übergreifende, gemeinsame Konzeption des Bildbegriffs. Ebenso unklar ist oftmals, wie eng beziehungsweise weit der jeweils genutzte Begriff „Bild“ gefasst wird. So bezeichnet „Bild“ zum Teil ausschließlich graphische Darstellungen, „heute v.a. das Gemälde und ähnliches“;[115] teilweise fallen jedoch auch sprachliche und imaginierte Bilder, außerdem sogar Skulpturen in den Bildbegriff hinein. Diese terminologische Unschärfe erschwert die zunehmend interdisziplinär werdende Bilddiskussion erheblich.[116]

Der Untersuchungsbereich „Bild“ bietet vielfältige Differenzierungsmöglichkeiten.[117] So kann übergeordnet zunächst zwischen natürlichen Bil-

[115] Barrasch, Moshe u.a.: Art. „Bild, Bildlichkeit“. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 2 (1994), Sp. 10-30, hier Sp. 10. Keine Berücksichtigung findet dabei meist auch der historische Wandel im Gebrauch des Begriffes „Bild“: „Wenn von Bildern die Rede war, waren ursprünglich dreidimensionale Bildwerke, etwa gehauene, gemeißelte, geschnitzte, geknetete oder gegossene plastische Gestaltungen eingeschlossen“; „In der Regel reserviert man das Wort Bild heutzutage jedoch für plane, aus der Fläche nicht oder kaum vortretende bildhafte Darstellungen.“ Scholz: Art. „Bild“, S. 620. Ebenfalls unberücksichtigt bleibt die Unterscheidung in künstlerisch gestaltete und „außerkünstlerische“ Bilder: „die große Masse der Bilder stand jedoch seit jeher in außerkünstlerischen Kontexten und diente außerkünstlerischen Zwecken.“ Ebd., S. 620.

[116] Vgl. zur Tradition der „Bildlichkeit-Kontroverse“ Mitchell: Was ist ein Bild? Zur Kritik an der oft unreflektierten Nutzung des Bildbegriffs vgl. Knape: Bildrhetorik, v.a. S. 11; Curschmann: Interdisziplinäre Beweglichkeit, v.a. S. 116.

[117] Die Möglichkeiten der Differenzierung scheinen nahezu unbegrenzt, so dass an dieser Stelle nur einige wenige gebräuchliche Ordnungskategorien genannt werden. Das Themenfeld ist jedoch weitaus größer, da teilweise auch innerhalb einzelner Kategorien, wie z.B. sprachlicher Bildlichkeit, noch Binnendifferenzierungen vorgenommen werden. So unterscheidet beispielsweise Walter Blank zwischen narrativen und allegorischen Bildern in mittelalterlichen Texten. Eine gleichzeitige Differenzierung verschiedener Textarten unterlässt er jedoch völlig. Vgl. Blank, Walter: Zur narrativen Bildstruktur im Mittelalter. In: Bildhafte Rede in Mittel-

dern, zum Beispiel Spiegelungen, Abdrücken oder Schatten, und künstlichen Bildern unterschieden werden. Weiter kann zwischen Urbild und Abbild differenziert werden. Während das Urbild, das eine Person, Sache oder allgemeiner eine Entität sein kann, gewissermaßen eine Art „Original" ist, steht das Abbild in einem Dependenzverhältnis zum Urbild. Auch die so genannten ‚inneren Bilder' werden gelegentlich in verschiedene Kategorien eingeteilt: so lassen sich zum Beispiel die Gegensatzkategorien von Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern aufstellen. Wahrnehmungsbilder entstehen beim Anschauen eines sinnlich wahrnehmbaren Gegenstandes bei der wahrnehmenden Person; Vorstellungsbilder hingegen werden beim Vorstellen, Erinnern und Phantasieren von Wahrnehmungsbildern hervorgerufen. Es handelt sich dabei also um primäre und sekundäre Anschauungsbilder.[118] Die Schwierigkeit von Vorstellungsbildern ist, dass sie nicht objektiv überprüfbar sind, da sie von Person zu Person variieren und nicht als stabil und dauerhaft anzusehen sind.[119] Dennoch lassen sie sich als grundsätzliche Bildkategorie fassen, die Einzelheiten und personenabhängigen Unterschiede sind für die Untersuchung hier unbedeutend.

Bei der im Folgenden untersuchten durch Sprache erzeugten Bildlichkeit handelt es sich nach diesen groben Ordnungskategorien zum einen um künstliche Bilder und damit auch um Abbilder; zum anderen handelt es sich hier vor allem um Vorstellungsbilder, da sie nicht durch primäre, sondern durch sekundäre Anschauungsakte entstehen.

Von diesen grundsätzlichen, einander ausschließenden Gegensatzkategorien unabhängig lassen sich noch weitere „Bildtypen" unterscheiden, die für sprachliche Bildlichkeit sinnvoll zu differenzieren erscheinen. Dazu gehören mimetische und rhetorische Bilder. Mimetische Bilder werden in der Forschung nicht einheitlich definiert und der poetische Mimesis-Begriff hat sich in seiner Nutzung historisch betrachtet sehr stark geändert.[120] Im Wesentlichen bezeichnen mimetische Bilder exakte, im weitesten Sinne realistische Abbildungen von Originalen/Urbildern. Dies können zum einen natürlich Wahrnehmungsbilder wie beispielsweise Pho-

alter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion, hrsg. von Wolfgang Harms und Klaus Speckenbach, Tübingen 1992, S. 25-41.

118 Vgl. Grenzmann, Regina Renate: Studien zur bildhaften Sprache in der „Goldenen Schmiede" Konrads von Würzburg, Göttingen 1978 (Palaestra 268), S. 18.

119 Vgl. Mitchell: Was ist ein Bild?, S. 23.

120 Prägnant zusammengefasst z.B. bei Petersen. Vgl. Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000, v.a. S. 259-267.

tographien oder Spiegelbilder sein, aber auch Sprache kann mimetisch abbilden, indem detailliert und „realistisch“ geschildert wird. Im Gegensatz dazu stehen rhetorische Bilder, deren Ziel keine „realistische“ Darstellung ist, sondern die in erster Linie kunstvolle Beschreibungen und Darstellungen sind und die den Vorgaben und Beispielen der bekannten Rhetoriken folgen, also beispielsweise bestimmte Reihenfolgen – zum Beispiel bei Figurendarstellungen die Beschreibung vom Kopf zu den Füßen – bei *descriptiones* einhalten.

In der weiteren Untersuchung geht es ausschließlich um rhetorische Bilder, da literarische Werke des Mittelalters grundsätzlich nicht mimetisch abbilden: „Insgesamt geht es um kategoriale, nicht um spezifische Ähnlichkeiten.“[121] Zur Unterscheidung von Darstellungen, die visualisierbare Details enthalten, und solchen, die keinerlei Hinweise für eine visuelle Umsetzung enthalten, wird der Begriff des „konkreten Visualisierungswertes“ eingesetzt, ohne dass damit realistische oder mimetische Umsetzungen impliziert sein sollen. Des Weiteren gelten für die vorliegende Arbeit durchgehend folgende Begrifflichkeiten: Der Einfachheit und besseren Lesbarkeit halber beziehen sich die verwendeten Termini „Bild“, „Bildlichkeit“, „bildliche Darstellung“ und auch „Vergegenwärtigung“ ausschließlich auf die hier untersuchten sprachlichen Bilder, also Vorstellungsbilder, die durch Sprache und sprachliche Mittel in literarischen Werken evoziert werden. Abzugrenzen sind davon linguistische Sprachbilder, also Darstellungen, die visuell nicht umsetzbar wären, sondern eben nur durch Sprache möglich sind, wie beispielsweise der Vergleich in Wolframs von Eschenbach „Parzival“ zu Jeschutes Mund: *der truoc der minne hitze fiur* (Parz. 130,9). Ebenso funktionieren viele Hyperbeln:

> Von der Hyperbel ‚weißer als Schnee‘ hängt die gesamte Wirkung des Textes ab. Das reine Weiß des Schnees lässt sich in seiner Sichtbarkeit nicht steigern. Eben darin kann die Sprache das Bild übertreffen: Weißer als weiß – das ist der Ausdruck für eine paradoxe visuelle Intensität, die nicht mehr sichtbar, aber dafür sagbar ist.[122]

[121] Schulz, Armin: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008 (MTU 135), S. 264. Dies trifft nicht nur auf durch Sprache erzeugte Bilder zu, auch der Kunsthistoriker Gombrich weist auf die spezifische Bildlichkeit mittelalterlicher Kunstwerke hin: „Für das Mittelalter sind Schema und Bild eins.“ Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin 2002, S. 148.

[122] Bleumer, Hartmut: Das Echo des Bildes. Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen, in: ZfdPh 129 (2010), S. 321-345, hier S. 331f.

Dagegen explizit abgegrenzt werden gegebenenfalls „graphische Bilder“ beziehungsweise „graphische Darstellungen“, also beispielsweise Fresken oder auch Bilderzyklen auf Teppichen oder Schmuckgegenständen. Werden explizit hypothetische Vorstellungen und Imaginationen thematisiert, so werden diese in Anlehnung an Augustinus als „phantasmata“ bezeichnet, wobei die kritische Bewertung Augustins nicht übernommen wird,[123] sondern vorrangig eine klare Unterscheidung der verschiedenen „Bildtypen“ beabsichtigt wird.

3. „Figur“

Betrachtet man die Bildprogramme semioraler und bereits schriftlich konzipierter mittelhochdeutscher Dichtungen in Bezug auf die Darstellung ihrer Figuren, so fallen schnell spezifische stilistische Charakteristika auf. Bei der Bezeichnung „Figurendarstellung“ geht es in der vorliegenden Untersuchung ausschließlich um Spezifika der Figurenevokation, also stilistische Aspekte der Darstellung. Unerheblich ist dabei die unter „Figurendarstellung“ oftmals verstandene Differenzierung beziehungsweise Definition von weiteren Begriffen, wie beispielsweise „Rolle“ oder „Charakter“.[124] Ebenfalls keine Rolle spielen spezifische Aspekte wie beispielsweise *gender* für die Figurenkonzeption.[125]

[123] Augustinus unterscheidet zwischen *phantasia*, einer Erinnerungsvorstellung früherer Wahrnehmungen, und *phantasma*, frei hervorgebrachter Vorstellung: *non jam eos qui tenentur ex occursionibus passionum corporis impressi de sensibus, similes tamen tanquam imaginum imagines, quæ phantasmata dici placuit. Aliter enim cogito patrem meum quem sæpe vidi, aliter avum quem numquam vidi. Horum primum phantasia est, alterum phantasma.* S. Aurelii Augustini: De Musica libri VI. In: PL 32 (1992), Sp. 1081-1194, hier VI, XI,32.

[124] Vgl. u.a. Ehrismann, Otfrid: Nibelungenlied. Epoche - Werk - Wirkung, München 1987, hier S. 121-124; Wahl Armstrong, Marianne: Rolle und Charakter. Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied, Göppingen 1979 (GAG 1979). Eine Differenzierung zwischen „Figur“, „Rolle“ und „Charakter“ nimmt u.a. auch Tatjana Rollnik-Manke vor. Sie erarbeitet die Figurenkonstellation in mittelhochdeutschen Heldenepen, worüber sie die literarische Qualität der Epen ableitet. Rollnik-Manke, Tatjana: Personenkonstellationen in mittelhochdeutschen Heldenepen. Untersuchungen zum Nibelungenlied, zur Kudrun und zu den historischen Dietrich-Epen, Frankfurt a.M. u.a. 2000. Vgl. v.a. ihren Überblick zur Forschungslage: ebd., S. 1f.

[125] Eine solche Verbindung von Figurenkonzeption und *gender* versucht u.a. Kerstin Schmitt am Beispiel der „Kudrun“ aufzuzeigen, indem sie untersucht, „auf welche Weise verschiedene narrative Muster in Verbindung mit der Kategorie *gender* bei

Der Begriff „Figur“ wird im Sinne einer literaturwissenschaftlichen Definition als eine „fiktive Gestalt in einem dramatischen, narrativen oder auch lyrischen Text (z.B. Rollengedicht, Ballade)“ verwendet.[126] Unbestritten ist die Tatsache, dass der Rezipient dargestellte Figuren „zu lebendigen Personen komplettiert, obwohl die Informationen über sie – anders als im ‚realen‘ Leben – abgeschlossen, endlich und nicht beliebig zu erweitern sind.“[127] Die Art der zu einer Figur gegebenen Informationen kann dabei äußerst stark variieren, ebenso ihre Menge. Fotis Jannidis spricht in Anlehnung an Doležel vom Grad der Sättigung: „Der Begriff der ‚Sättigung‘ bezieht sich auf die Füllung der Welt mit Entitäten und Ereignissen. Eine fiktionale Welt kann nie vollständig sein, aber sie kann unterschiedlich angereichert und gefüllt sein.“[128] In mittelhochdeutschen Erzähltexten scheinen die Informationen wesentlich durch das zugrunde liegende Medium des jeweiligen Werkes geprägt zu sein.

Der Terminus „Figur“ ist etymologisch betrachtet vieldeutig.[129] Bezeichnet „figura“ zunächst noch ein plastisches Gebilde, so setzt bereits in der Antike ein semantischer Wandel ein. Die Bedeutung verschiebt sich allmählich hin zu ‚äußere Erscheinung‘, ‚Umriss‘.[130] Es vollzieht sich in diesem Wandel eine Verflachung des Körpers zum Bild. Die Unterscheidung zwischen plastischen Gebilden und bloßen Umrissen scheint die wesentlichen Unterschiede der Figurendarstellungen in semioralen und vollständig schriftlich konzipierten Werken überraschend treffend wiederzugeben. Betrachtet man die Bildprogramme von Literatur des jeweiligen medialen Status, um ihre Stilistik der Personendarstellung zu differen-

der Konzeption der Figuren ineinander greifen und sich gegenseitig beeinflussen“. Schmitt, Kerstin: Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der „Kudrun“, Berlin 2002 (Philologische Studien und Quellen 174), S. 51.

126 Platz-Waury, Elke: Art. „Figur^3“. In: RLW I (1997), S. 587-589, hier S. 587.

127 Ebd., S. 587. Nicht zu vermischen sind jedoch weiterhin die Begriffe „Figur“ und „Person“, da „die Figur etwas kategorial anderes ist als eine Person in der lebensweltlichen Wahrnehmung.“ Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004 (Narratologia 3), S. 9.

128 Jannidis: Figur und Person, S. 68.

129 Vgl. das Lemma „Figur“ in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hrsg. von Wolfgang Pfeifer, München 2000. Die Bedeutung reicht von „Gestalt“ über plastische oder künstlerische Darstellung bis zu „Beschaffenheit“.

130 Einen historischen Überblick über den etymologischen Wandel des Begriffes „figura“ gibt u.a. Auerbach, wobei der Schwerpunkt seines Aufsatzes auf der Figuraldeutung liegt. Auerbach, Erich: Figura. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern/München 1967, S. 55-92.

zieren, so fallen schnell spezifische Charakteristika auf, wie die folgenden Textanalysen zeigen. Während Werke der Semioralität oftmals mit ausschließlichen Benennungen auskommen und damit wirkmächtige, körperliche Figuren beim Rezipienten hervorrufen, werden die Figuren in Werken der konzeptionellen Schriftlichkeit meist sehr viel stärker ausgestaltet, bleiben durch ihre Beschreibungen letztlich aber bildhaft zweidimensional und auf ihre flachen Umrisse reduziert.

Walter Haug weist auf die Veränderung der Körper im Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit hin, welche für ihn nicht ausschließlich ein medialer, sondern darüber hinaus auch ein kulturhistorischer Wandel ist.[131] Anhand von Beispielen aus der Gattung Heldensage, die einen mündlichen Status repräsentiert, zeigt Haug die stark betonte Körperlichkeit der Mündlichkeit auf, bei der es im Vergleich zum mythisch-rituellen Vollzug jedoch bereits „zu einer gewissen Brechung im Bewußtsein der Figuren kommt“, deren Bändigung in schriftlichen Texten jedoch immer schon vollzogen ist.[132] Beim Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit „gewinnt auch das Körperliche auf der Gegenstandsseite eine veränderte Position und Bedeutung“.[133] Zwar verliert der Körper keineswegs jegliche Bedeutung, aber „körperliche Erfahrungen werden auf schriftlicher Stufe symbolisch eingesetzt. Das Körperliche fungiert als Bildbereich für einen geistigen Vorgang.“[134] Als Ergebnis dessen wird das Körperliche in schriftlich konzipierten Werken letztlich zum Symptom.[135]

Dieser Wandel des Plastischen und Körperlichen zum Bildhaften und Flachen spiegelt sich auch in der Darstellungsweise der untersuchten literarischen Erzähltexte wider. Durch die überwiegend bloßen Benennungen der semioralen Texte kommt es zur Figurenevokation ohne Beschreibung. Schriftlich konzipierte Texte hingegen evozieren Figuren überwiegend durch detaillierte Beschreibungen.

Die Betrachtung der Figurengestaltung, um Unterschiede zwischen konzeptionell mündlicher und schriftlicher Darstellung aufzuzeigen, bietet sich auch deshalb an, da mittelalterliche beziehungsweise im Hochmittelalter rezipierte Rhetoriken neben allgemeinen Hinweisen zur Ausschmük-

131 Vgl. Haug: Verwandlungen des Körpers.
132 Ebd., S. 197-200, Zitat S. 197.
133 Ebd., S. 200.
134 Ebd., S. 200.
135 Vgl. ebd., S. 202.

kung von Rede und Text und deren Memorierbarkeit dezidiert Anweisungen und Beispiele zur Beschreibung von Personen geben. Es kann gewissermaßen eine theoretische Stilanweisung hinzugezogen werden.[136]

Aufgabe und Ziel mittelalterlicher Dichtung liegen bekanntlich nicht in einem Originalitätsanspruch, sondern im *erniuwen*, dem Bearbeiten und Erneuern bereits bekannten Materials. Es ist deshalb nicht weiter überraschend, dass die wenigen im Hochmittelalter entstandenen Rhetoriken weniger theoretisch als funktional ausgelegt sind.[137] Die rhetorische Tradition gelangte „auf dem Umweg über die Grammatik in die Poetiken des ausgehenden 12. und 13. Jahrhunderts".[138] Nicht nur sprachlich gehen sie dabei auf antike Dichtungstheorien zurück.[139] Matthäus' von Vendôme „Ars versificatoria" und die „Poetria Nova" des Galfredus von Vinsauf widmen sich zu großen Teilen den verschiedenen Möglichkeiten von *dilatatio* respektive *abbreviatio* als Methoden der Materialbearbeitung und geben zahlreiche, differenzierte Beispiele für die einzelnen theoretischen Möglichkeiten.[140] Deutlich wird der Lehrbuchcharakter der Rhetoriken sichtbar, die vorrangig im scholastischen Bereich rezipiert wurden.[141] Sie enthalten Anweisungen für das Gestalten von Dichtungen, wobei die kunstvolle Verbindung des Gesagten, Anschaulichkeit und die Wahrnehmung jeden Details als Basis gelten.[142] Sprache muss für die Dichtung arrangiert und geschmückt werden, da sie per se rau und häs-

---

136 Vgl. zu den antiken Autoritäten des mittelalterlichen Rhetorikunterrichts Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1994, S. 61-63. Ebenso und darüber hinaus zur Vermutung über die Rezeption lateinischer Rhetoriken von volkssprachlichen Dichtern des Mittelalters Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 1985, S. 7-24.

137 Vgl. hierzu u.a. Brinkmann, Hennig: Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung. Halle a.d. Saale 1928, v.a. S. 30; Kelly, Douglas: The arts of poetry and prose. Turnhout 1991 (Typologie des sources du Moyen Age occidental 59), v.a. S. 37.

138 Ueding/Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 67.

139 Vgl. Haug: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter, S. 7.

140 Vgl. u.a. Worstbrock, Franz Josef: Dilatatio materiae. Zur Poetik des ‚Erec' Hartmanns von Aue, in: FMSt 19 (1985), S. 1-30, hier S. 1.

141 Zur Rezeption und Entstehung von Rhetoriken im Mittelalter vgl. Bitterling, Klaus u.a.: Art. „Rhetorik". In: LexMA VII (1995), Sp. 786-793.

142 Vgl. z.B. Matthäus von Vendôme: Ars versificatoria. In: Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyan age, hrsg. von Edmund Faral, Paris 1924, S. 106-193, I,1: *elegans junctura dictionum, expressio proprietatum et observatum uniuscujusque rei epithetum.*

slich ist.[143] Der Schwerpunkt der Rhetoriken liegt dabei vor allem in der Kunst der *descriptio*. Diese soll „gleichermaßen von wohlklingender als auch ausgedehnter Form“ sein,[144] dabei aber dennoch maßvoll: Dichtung soll weder zu knapp noch zu weitschweifig sein.[145] Die wahre Kunst der Dichtung scheint also gerade aus der Balance zwischen „zu wenig“ und „zu viel“ zu bestehen.

Explizit auf die Bildlichkeit der Dichtung geht die lange Zeit fälschlicherweise Cicero zugeschriebene und nicht zuletzt deshalb breit rezipierte „Rhetorica ad Herennium“ ein.[146] Bildlichkeit wird hier vor allem in Zusammenhang mit *memoria* thematisiert. Es wird dabei auf die Tatsache eingegangen, dass starke und lebhafte Bilder, die etwas in Bewegung bringen, deutlich besser im Gedächtnis zu verankern seien als schwache.[147] Besonders gut in Erinnerung bleiben laut „Rhetorica ad Herennium“ Dinge, die sich deutlich von Gewöhnlichem loslösen, wie beispielsweise „etwas ausnehmend Schändliches, Unehrenhaftes, Ungewöhnliches, Bedeutendes, Unglaubliches, Lächerliches“.[148] Die Nähe zum Extremen wirkt gedächtnisunterstützend.

Matthäus von Vendôme verweist in seiner „Ars versificatoria“ nicht nur darauf, dass persönliche Eigenschaften wie Status, Geschlecht und Herkunft Beachtung in der Darstellung von Personen finden sollten,[149] sondern betont, dass „das Aussehen besonders geschildert werden soll“.[150] Die „Poetria Nova“ Galfredus’ von Vinsauf strukturiert die Beschreibung von Personen bei ihrem Kopf beginnend bis zu ihren Füßen: „Und so soll die Zierde von der höchsten Stelle des Kopfes hinabsteigen zur Wur-

143 Vgl. Matthäus von Vendôme: Ars versificatoria, III,2.

144 *pari forma speciosa* [...] *et spatiosa.* Galfredus von Vinsauf: Poetria Nova. Hrsg. und übersetzt von Ernest Gallo, in: Gallo, Ernest: The *Poetria Nova* and its early sources in early rhetorical doctrine, The Hague/Paris 1971, S. 14-129, V. 561 (Übersetzung SK).

145 Vgl. Matthäus von Vendôme: Ars versificatoria, I,34.

146 Vgl. zur falschen Zuschreibung u.a. Ueding/Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 61.

147 Vgl. Rhetorica ad Herennium. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übersetzt von Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998, III,XXI.

148 *egregie turpe, inhonestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum* [...]. Ebd., III,XXII. Übersetzung von Theodor Nüßlein.

149 *proprietas officialis, sexus naturalis, locus naturalis, et ceterae proprietatis quae a Tullio personae attributa vocantur.* Matthäus von Vendôme: Ars versificatoria, I, 41.

150 *vultus maxime debet informari.* Ebd., I, 75 (Übersetzung SK).

zel selbst, und alles wird zugleich auf das Genaueste verziert."[151] Auch zeigt Galfredus im Kapitel „Ornatus Gravis" anhand von Beispielen der Figurenbeschreibung den Einsatz von Metaphern, wie zum Beispiel ‚goldenes Haar', um Beispiele für die Neugestaltung von Beschreibungen zu geben.[152]

Schon auf den ersten Blick zeigt sich, dass die genannten ausgeprägt rhetorisch-kunstvollen Stilistika, die in den Rhetoriken empfohlen werden, fast ausschließlich auf Werke der konzeptionellen Schriftlichkeit zutreffen. Die Semioralität des Mittelalters hingegen scheint ihre Sprachmacht auf andere Art und Weise zu evozieren, obwohl Rhetorik in ihrer Geschichte zunächst durchaus auf mündliche Texte, wie zum Beispiel politische, Gerichts- oder Festreden, ausgelegt war.

4. Rezeptionsästhetische Ansätze

Wirkung und Aufnahme von literarischen Werken sind zu einem nicht unbeachtlichen Teil vom Rezipienten des Werkes abhängig. Die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik betont deshalb den „dialogischen Charakter des literarischen Werkes".[153] Literarisch dargestellte Gegenstände und Figuren können lediglich ausschnitthaft geschildert werden. Dass Figuren und Gegenstände dennoch als Ganzes wahrgenommen werden, verdankt sich einer unbewussten Rezeptionsleistung. Der Rezipient ist es, der den angelegten Variabilitätsbereich ausfüllt, das vorgegebene Sinnpotential entfaltet und somit die Konkretisation der im Werk angelegten Struktur umsetzt. Als Konsens gilt dabei längst, dass nicht nur das Lektüreerfahren verschiedener Rezipienten sich deutlich voneinander unterscheiden kann, sondern ebenso die mehrmalige Lektüre desselben Rezipienten zwangsläufig zu unterschiedlichen Interpretationen und Schwerpunkten der Wahrnehmung führt:

> Das literarische Werk ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr

---

[151] *Et sic / A summo capitis descendat splendor ad ipsam / Radicem, totumque simul poliatur ad unguem.* Galfredus von Vinsauf: Poetria Nova, V. 602-604 (Übersetzung SK).

[152] Ebd., V. 770-923.

[153] Semsch, Klaus: Art. „Rezeptionsästhetik". In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 7 (2005), Sp. 1363-1374, hier Sp. 1363.

> wie eine Partitur auf die immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt [...].[154]

Dennoch ist unzweifelhaft, dass jedes literarische Werk Hinweise für eine bestimmte Weise der Rezeption beinhaltet. Der Rezeptionsprozess ist somit „keineswegs nur eine willkürliche Folge nur subjektiver Eindrücke, sondern der Vollzug bestimmter Anweisungen in einem Prozeß gelenkter Wahrnehmung“.[155]

Der Themenbereich der sprachlichen Bildlichkeit ist eng mit Vorstellungsbildern verknüpft, die einen Aspekt rezeptionsästhetischer Untersuchungen ausmachen. Was Hans Belting für graphische Kunstwerke festhielt, scheint auch für sprachliche Bilder zu gelten: „Unsere mentalen Bilder entfalten sich bekanntlich umso ungehinderter, je weniger sie durch physische oder sichtbare Bilder eingeschränkt werden.“[156] Durch die Abhängigkeit von Vorstellungsbildern vom jeweiligen Rezipienten ist es sinnvoll, verschiedene rezeptionsästhetische Ansätze für die Textanalysen und -interpretationen heranzuziehen. Vorrangig werden im Folgenden die mittlerweile schon lange klassischen Ansätze von Erich Auerbach und Roman Ingarden genutzt, die unter anderem Theorien zum Verhältnis von Stil und Wirkung aufstellten bevor Jauß den Begriff „Rezeptionsästhetik“ als „literaturwissenschaftliches Programmwort“ einführte.[157]

4.1. Erich Auerbach

Als gewinnbringend erweist sich die Studie des Romanisten Erich Auerbach. Sein in den 1940er Jahren im Exil entstandenes Werk „Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur“[158] untersucht narrative Werke der europäischen Literatur von der Antike bis zur Literatur der 1920er Jahre. Er geht dabei vordergründig auf Elemente der antiken Stiltrennung respektive der christlichen stilmischenden Tradition und daraus resultierende mögliche Rückschlüsse auf die „Interpretation

154 Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 126-162, hier S. 129.

155 Ebd., S. 131.

156 Belting: Bild-Anthropologie, S. 85.

157 Pfeiffer, Helmut: Art. „Rezeptionsästhetik“. In: RLW III (2003), S. 285-288, hier S. 286. Vgl. dazu außerdem ebd., S. 287.

158 Vgl. Auerbach: Mimesis.

des Wirklichen durch literarische Darstellung oder ‚Nachahmung'" ein.[159] Anhand von exemplarischen Untersuchungen kanonischer Werke aus verschiedenen Epochen hält Auerbach eine Stilmischung in der Bibel und dann erst wieder in der Literatur der Romantik fest. Eine Ausnahme bildet jedoch die Dichtung des Mittelalters, dessen Literatur heilsgeschichtlich ausgerichtet war.[160]

Dass Auerbachs Begriff von „Realität" beziehungsweise „Wirklichkeit" äußerst vage und unspezifisch bleibt, wurde in der Forschung vielfach thematisiert,[161] ist für die hier vorliegende Untersuchung jedoch nicht von Belang. Durchaus aufschlussreich ist aber, dass Auerbach selbst in seinem Werk immer wieder auf Formulierungen wie „Bild" und „Eindruck" zurückgreift und damit die Nähe zum Bereich der Bildlichkeit explizit herstellt.[162] Darstellung korreliert in Literatur immer auch mit dem Aspekt der Bildlichkeit, da Sprache bildmächtig ist. Darüber hinaus stellen mittelalterliche volkssprachliche Texte vorrangig eine Form von – idealer – Wahrheit dar, auch wenn diese nichts mit der realistischen Darstellung realhistorischer Wirklichkeit zu tun hat.

Relevant für den Aspekt der Bildlichkeit ist in erster Linie die Wirkung, die von einem spezifischen Stil ausgeht, wobei es hierbei nicht um die antike Stiltrennung oder -mischung, sondern um den Stil einer Darstellung an sich geht. Für die Untersuchung von Stil und Wirkung der einzelnen Texte

---

159 Ebd., S. 515.

160 „Lange vor der Romantik hat es schon einmal einen tragischen Realismus gegeben, der unsere ungeordnete Welt als wahre Wirklichkeit ergriff, so daß sie sich ordnete. Ich meine den tragischen Realismus des Mittelalters und seine Quelle, die Geschichte Christi. Sie ist, gegenüber der Antike, die radikalste Zerstörung des Stiltrennungsprinzips und überhaupt die radikalste Verwirklichung des tragischen Realismus; sie entstand aus der Hingabe Gottes an die irdische Wirklichkeit." Auerbach, Erich: „Romantik und Realismus". In: Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007, S. 426-438, hier S. 438.

161 Vgl. u.a. Gabriel, Gottfried: Fact, Fiction and Fictionalism. Erich Auerbach's *Mimesis* in Perspective, in: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/Studies on literary representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998, S. 33-43, hier v.a. S. 33-35; Müller, Ernst: Auerbachs Realismus. In: Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007, S. 268-280; Sutrop, Margit: Prescribing Imaginings. Representation as Fiction, in: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/Studies on literary representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998, S. 45-62, hier v.a. S. 45f.

162 Vgl. u.a. das Kapitel zu Chrétiens de Troyes „Yvain", in dem Auerbach mehrfach von Bildern und von Eindruck spricht. Auerbach: Mimesis, S. 127f.

stellt Erich Auerbach zunächst zwei gegensätzliche Vergleichskategorien auf.[163] Er stellt dazu zwei kurze Textstellen einander gegenüber. Zum einen eine Szene aus dem 19. Gesang von Homers „Odyssee“: Odysseus kehrt nach seinen Irrfahrten zunächst unerkannt nach Hause zu seiner Frau Penelope zurück. Auf ihre Anweisung hin soll seine frühere Amme Eurykleia ihm als Zeichen der Gastlichkeit die Füße waschen, wie es der Brauch verlangt. Obwohl Odysseus in den Schatten rückt, um nicht von seiner Amme erkannt zu werden, identifiziert Eurykleia ihn anhand einer Narbe an seinem Fuß, die sie im Dunkeln ertastet. In einer Rückblende wird anschließend ausführlich die Geschichte der Narbe erzählt. Diesem Ausschnitt der „Odyssee“ stellt Auerbach zum anderen die Erzählung aus dem „Alten Testament“ gegenüber, in der Gott von Abraham die Opferung seines einzigen Sohnes Isaak ihm zu Ehren einfordert.

Die Ergebnisse der stilistischen Untersuchung könnten nicht gegensätzlicher sein: Homer beschreibt in hoher syntaktischer Komplexität ausführlich jedes Detail in seiner Erzählung. Die Nennung eines ersten Details – hier der Narbe am Bein – führt weiter zu einer Binnenerzählung im eigentlichen Erzählstrang: die Hintergrundgeschichte, wie Odysseus eben jene Narbe erworben hat, wird in die Erzählung eingeschoben. Insgesamt beschreibt Homer in der „Odyssee“ Orte, Ereignisse und Personen äußerst detailliert, wobei er eine Fülle an Konjunktionen, Adverbien und Nebensatzkonstruktionen verwendet.

Ganz anders dagegen ist der Stil des „Alten Testaments“. Hier fehlen jegliche Details, es bleibt fast alles offen, was nicht für das reine Geschehen unerlässlich ist. Werden doch einmal ergänzende Informationen gegeben, so dienen diese der Unterstreichung des implizierten Dilemmas der Episode, zum Beispiel die Aussage Gottes: „Nimm Isaak, deinen einzigen Sohn, den du lieb hast.“[164] Der Zwiespalt zwischen Gottesgehorsam und Vaterliebe kommt dadurch implizit klar zum Ausdruck. Weitere Zusätze fehlen in der Geschichte von Abraham und Isaak. Wie Auerbach feststellt, handelt es sich bei Gottes Wort nicht um eine nähere Bezeichnung Isaaks, sondern „nur dasjenige, was jetzt und hier, innerhalb der Handlung von ihm bekannt sein muß, wird beleuchtet – damit hervortrete, wie schrecklich die Versuchung Abrahams ist, und daß Gott sich dessen wohl bewußt ist.“[165] In kurzer direkter Rede, ohne Nennung von

163 Vgl. das erste, einführende Kapitel („Die Narbe des Odysseus“); ebd., S. 5-27.
164 Zitiert nach Auerbach: Mimesis, S. 12.
165 Ebd., S. 13.

Motiv und Absicht, wird die Handlungsanweisung gegeben und genauso knapp folgt die Schilderung der nachfolgenden Ereignisse. Offen bleiben für den Rezipienten nicht nur die Umgebung, in der sich die Handlung abspielt, und die Gestalt der Figuren, sondern offen bleibt vor allem jegliches emotionale Moment der Erzählung beziehungsweise der Figuren. Im Gegensatz zu Homers „Odyssee“ ist hier auch die Syntax sehr einfach und schlicht gehalten, „in wenigen Hauptsätzen, deren syntaktische Verbindung miteinander äußerst arm ist“.[166] Darüber hinaus finden sich so gut wie keine ausschmückenden beziehungsweise näher bestimmenden Adjektive im Text.

Auerbach stellt fest, dass die Gegensätze kaum größer sein könnten. Von diesem Befund ausgehend zieht er Rückschlüsse auf die Wirkung des jeweiligen Stils:

> Nicht leicht also lassen sich größere Stilgegensätze vorstellen als zwischen diesen beiden, gleichermaßen antiken und epischen Texten. Auf der einen Seite ausgeformte, gleichmäßig belichtete, ort- und zeitbestimmte, lückenlos im Vordergrund miteinander verbundene Erscheinungen; ausgesprochene Gedanken und Gefühle; mußevoll und spannungsarm sich vollziehende Ereignisse. Auf der anderen Seite wird nur dasjenige an den Erscheinungen herausgearbeitet, was für das Ziel der Handlung wichtig ist, der Rest bleibt im Dunkel; die entscheidenden Höhepunkte der Handlung werden allein betont, das Dazwischenliegende ist wesenlos; Ort und Zeit sind unbestimmt und deutungsbedürftig; die Gedanken und Gefühle bleiben unausgesprochen, sie werden nur aus dem Schweigen und fragmentarischen Reden suggeriert; das Ganze, in höchster und ununterbrochener Spannung auf ein Ziel gerichtet, und insofern viel einheitlicher, bleibt rätselvoll und hintergründig.[167]

Ergänzend zum Gesamtstil findet die Darstellung von Figuren besondere Beachtung in Auerbachs Untersuchung. Wiederum im Vergleich der beiden Ausschnitte aus Homers „Odyssee“ und dem „Alten Testament“ stellt er auch hier entsprechende Unterschiede fest. Figuren werden bei Homers Detailreichtum nicht nur äußerlich beschrieben, sondern auch ihre Gedanken und Emotionen werden immer wieder thematisiert und detailgenau geschildert. Anders in der biblischen Erzählung von Abraham und Isaak:

> Es zeigt sich, daß sogar die einzelne Person „hintergründig“ dargestellt sein kann: Gott ist es immer in der Bibel, denn er ist nicht in seiner Gegenwart umgreifbar wie Zeus; es erscheint immer nur „etwas“ von ihm,

[166] Ebd., S. 11.
[167] Ebd., S. 13f.

> er reicht immer in die Tiefe. Aber selbst die Menschen der biblischen Erzählungen sind „hintergründiger“ als die homerischen; sie haben mehr Zeiten-, Schicksals- und Bewußtseinstiefe [...].[168]

Auerbachs Schlussfolgerung von den stilistischen Besonderheiten der allgemeinen Darstellung und speziell der der Figuren auf die Wirkung der beiden exemplarischen Textausschnitte überrascht zunächst. Auerbach bewertet nicht den anspruchsvollen, hochkomplexen und syntaktisch ausgefeilten Stil Homers als intensiver und spannungsreicher für den Rezipienten, sondern die Knappheit des „Alten Testaments“. In der Figurendarstellung wirke das homerische Bild vom Menschen „vergleichsweise einfach“.[169] Obwohl Homer wesentlich mehr und vielfältigere Informationen, Zusammenhänge und Details biete, erziele der alttestamentarische Stil eine Hintergründigkeit und Tiefe, die der „Odyssee“ durchweg fehle. Umso überraschender ist dieser Befund, da dieser „sinnliche Zauber“ nicht in der Absicht biblischer Erzählungen liegt.[170] Die erzielte Hintergründigkeit liegt nach Auerbach gerade in der Offenheit, die die ausgeprägte Schlichtheit des biblischen Stils erzeugt, da sie zwar die für das Geschehen wesentlichen Informationen nennt, „deren Ausmalung aber dem Leser überlassen bleibt.“[171] Homer bleibe hingegen mit seinen Darstellungen stets im Vordergrund, da er allen Raum seiner Erzählung mit Details ausfülle. Damit lege er aber eben auch alles fest und erzeuge gerade dadurch eine gewisse Starrheit, die auf den Rezipienten zum einen spannungsarm wirke, zum anderen eine bewegte und damit intensive Bildlichkeit nicht zulasse.

Die Arbeiten Erich Auerbachs, vor allem sein Hauptwerk „Mimesis“, wurden von seinen Zeitgenossen durchaus sehr gemischt und kritisch aufgenommen.[172] Seit einigen Jahren erfreuen sie sich allerdings wieder zunehmender Beachtung und Diskussion in den Geisteswissenschaften, da sie nach wie vor nicht an Aktualität eingebüßt haben.[173]

---

[168] Ebd., S. 14.

[169] Ebd., S. 15.

[170] Ebd., S. 16.

[171] Ebd., S. 11.

[172] Vgl. zu verschiedenen zeitgenössischen Kritikansätzen und Auerbachs Reaktionen darauf Boden, Petra: Philologie als Wissenschaft. Korrespondenzen und Kontroversen zur *Mimesis*, in: Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007, S. 125-152.

[173] Das wiederaufkommende Interesse an Auerbach und die anhaltende Aktualität sei-

4.2. Roman Ingarden

Nicht nur Erich Auerbach thematisierte in seiner Monographie „Mimesis“ die Wirkung verschiedener Darstellungsstilistika auf den Rezipienten. In die gleiche Richtung wie Auerbach weist auch der Ansatz des polnischen Philosophen Roman Ingarden, dessen Arbeiten stark von seinem Lehrer Edmund Husserl und dessen phänomenologischen Ansätzen geprägt sind. Ingarden beschränkt sich nicht auf Hochliteratur, sondern versucht, „eine Grundstruktur herauszustellen, die a l l e n literarischen Werken gemeinsam ist, ungeachtet dessen, welchen Wert sie haben.“[174] Er geht dabei davon aus, dass ein literarisches Werk ein aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde sei, dessen Schichten sich gegenseitig bedingen und beeinflussen.[175] Zu diesen Schichten gehört unter anderem die „Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten“, welche beim

ner Arbeiten spiegelt sich vor allem in der Zahl der Tagungen und Publikationen zu Auerbach und seinen Werken wider, die teilweise zu Jahrestagen stattfanden, wie zum Beispiel der 1996 anlässlich des 50. Erscheinungsjubiläums von Auerbachs Hauptwerk „Mimesis“ in Groningen veranstaltete Kongress *Mimesis. Fifty Years After Auerbach’s ‘Mimesis’: the Representation of Reality in Literature* (vgl. den dazugehörigen Tagungsband: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/ Studies on Literary Representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998) und ebenso die Tagung *Wahrnehmen – Lesen – Deuten. Fünfzig Jahre „Mimesis“. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne* in Marburg (vgl. den Tagungsband: Wahrnehmen Lesen Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne, hrsg. von Walter Busch und Gerhart Pickerodt, Frankfurt a.M. 1998 [Analecta Romanica 58]). Aber auch unabhängig von Gedenk- und Jahrestagen findet in den letzten Jahren wieder eine intensivierte Auerbach-Rezeption statt. Vgl. u.a. Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007; Literary history and the challenge of philology. The Legacy of Erich Auerbach, hrsg. von Seth Lerer, Stanford 1996. Doch nicht nur die Arbeiten und theoretischen Ansätze Auerbachs finden erneut Beachtung, sondern auch biographische Informationen sind von Interesse. Vgl. u.a. Gumbrecht, Hans Ulrich: „Pathos des irdischen Verlaufs“. Erich Auerbachs Alltag, in: Ders.: Vom Leben und Sterben der großen Romanisten. Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Kraus, München/Wien 2002, S. 152-174.

174 Ingarden: Das literarische Kunstwerk, S. 4 [Hervorhebung im Original]. Allerdings weist Ingarden an späterer Stelle auf unterschiedliche Gattungsausprägungen hin, so spielten Unbestimmtheitsstellen v.a. in Lyrik eine große Rolle. Vgl. Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968, S. 51.

175 Vgl. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, u.a. S. 25-30; Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 10-12.

„schlichten Lesen des Werkes“ als erste ins Auge falle.[176] Den Begriff der Gegenständlichkeiten fasst Ingarden sehr weit, so dass nicht nur Dinge und Personen, sondern auch Geschehnisse, Zustände, dargestellte Zeit und ähnliches darunter fallen.[177] Gegenstände in literarischen Werken

> bilden dabei – merkwürdig genug – immer einen Ausschnitt aus einer nicht näher bestimmten, aber ihrem Seins- und Soseinstypus nach festgelegten Welt, und zwar einen Ausschnitt, dessen Grenzen nie scharf gezeichnet sind. Es ist immer nur so, als ob ein Lichtkegel uns einen Teil einer Gegend beleuchte, deren Rest im unbestimmten Nebel verschwindet, aber in seiner Unbestimmtheit doch da ist. Gelangt z.B. in einem kleinen Gedicht nur ein einziger Gegenstand in einem einzigen Zustand oder in einer Situation zu Darstellung, so wird er doch immer als etwas in einem umfassenderen gegenständlichen Ganzen Seiendes dargestellt: ein mehr oder weniger bestimmter Hintergrund, der mit dem dargestellten Gegenstande eine Seinssphäre bildet, ist immer vorhanden.[178]

Eine Eigentümlichkeit der literarisch dargestellten Welt sind nach Ingarden so genannte „Unbestimmtheitsstellen“. Textstellen also, in denen für die Handlung nicht unbedingt relevante Ergänzungen und Informationen nicht gegeben werden. Jeder Gegenstand in literarischen Werken weist eine unendliche Zahl dieser Unbestimmtheitsstellen auf. Ingarden verdeutlicht dies am Beispiel einer Figurendarstellung:

> Diese Unbestimmtheitsstellen sind prinzipiell durch keine endliche Bereicherung des Inhalts eines nominalen Ausdrucks ganz zu beseitigen. Sagen wir statt bloß „Mensch“ „ein alter, erfahrener Mensch“, so werden zwar durch die Hinzufügung der attributiven Ausdrücke einige Unbestimmtheitsstellen beseitigt, aber es bleiben noch immer unendlich viele zu beseitigen, die erst in einer unendlichen Reihe von Bestimmungen verschwinden würden.[179]

Am Beispiel von Thomas Manns „Buddenbrooks“ konkretisiert er:

> Wenn etwa in den ‚Buddenbrooks‘ die Augenfarbe des Konsuls Buddenbrook nicht erwähnt wäre (was ich nicht nachgeprüft habe), dann wäre er in dieser Hinsicht überhaupt nicht bestimmt, obwohl zugleich auf Grund des Kontextes und der Tatsache, daß er ein

---

176 Zur „Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten“ in literarischen Kunstwerken vgl. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, v.a. S. 229-270, Zitat S. 229.
177 Vgl. ebd., S. 232.
178 Ebd., S. 230 [Hervorhebung im Original].
179 Ebd., S. 264.

> Mensch war und der Augen nicht beraubt, implicite bekannt ist, daß er irgendeine Augenfarbe haben mußte; nur welche, das wäre nicht entschieden.[180]

Letztlich könne man sagen, „daß ein jedes literarische Werk in bezug auf die Bestimmung der in ihm dargestellten Gegenständlichkeiten prinzipiell unfertig sei und eine immer weitergehende Ergänzung fordere, die aber textmäßig nie zu Ende geführt werden kann.“[181]

Beim Rezipienten lösen Unbestimmtheitsstellen jedoch nicht das zu erwartende Gefühl von „Lücken“ aus, sondern werden von ihm gewissermaßen übersehen beziehungsweise werden von ihm unbewusst mit konkreten Details ausgefüllt. Ingarden spricht hierbei vom „Konkretisieren“ der dargestellten Gegenstände, das der Rezipient bei der Lektüre unwillkürlich ausführe und damit auf den dialogischen Charakter des literarischen Textes eingehe: „Darin kommt die eigene, mitschöpferische Tätigkeit des Lesers zu Wort“.[182]

Die gewisse Offenheit, die literarischen Gegenständlichkeiten damit automatisch innewohnt, wird von jedem Rezipienten auf individuelle Weise aufgefüllt, wobei sich sowohl zwischen den Konkretisationen verschiedener Rezipienten als auch bei mehrmaliger Lektüre desselben Rezipienten bedeutende Unterschiede ergeben.[183] Der Rezipient kleidet „den entsprechend dargestellten Gegenstand ‚in das Gewand‘ anschaulicher, qualitativer Eigenschaften; er sieht ihn gewissermaßen ‚in der Phantasie‘, so daß er sich ihm fast in der eigenen leibhaften Gestalt zeigt.“[184] Laut Ingarden rege gerade dieses Offenlassen von Details die Anteilnahme des Rezipienten an, da seine Einbildungskraft gefordert werde. Wie Erich Auerbach schreibt er bloßen Benennungen dabei eine große Wirkkraft zu:

> Man soll auch nicht meinen, daß gerade diejenigen Teile des Textes dem Leser aktualisierte Ansichten mit großer Kraft aufzwingen, welche die wahrnehmbaren Eigenschaften der Dinge mit großer (‚peinlicher‘) Genauigkeit beschreiben. Im Gegenteil, es kommt vor, daß die Andeutung

---

[180] Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 49 [Hervorhebungen im Original].
[181] Ingarden: Das literarische Kunstwerk, S. 266f.
[182] Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 52.
[183] Vgl. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, S. 268, S. 281f.; Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 52-55, S. 62.
[184] Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 57.

> eines einzigen Zuges einer gegenständlichen Situation ausreicht, um im Leser eine lebendige Ansicht dieser ganzen Situation, bzw. der an ihr teilnehmenden Dinge und Menschen hervorzurufen.[185]

Eine große Detail- und Informationsfülle, vor allem aus verschiedenen Bereichen der sinnlichen Wahrnehmung, könne hingegen bis zur Überforderung des Rezipienten führen, so dass eine adäquate Umsetzung nicht mehr stattfinden könne.[186] Gerade Gegenstände respektive Begebenheiten mit „fehlenden“ Details und Einzelheiten haben demnach eine große bildevokative Wirkung.

Auffallend ist die im Vergleich zu Auerbach fast gänzlich fehlende Rezeption der Arbeiten Roman Ingardens. Nennenswert weiterentwickelt wurde sein Ansatz durch den Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser, der den sich heute durchgesetzten und einschlägigen Begriff der „Leerstelle“ in der Literaturwissenschaft und Didaktik prägte.[187] Isers Ansatz unterscheidet sich dabei in wesentlichen Punkten von demjenigen Ingardens. Iser modifizierte den Ingardenschen Ansatz der Unbestimmtheitsstellen insofern, dass er vom Leser selbst zu füllende Leerstellen an der Grenze von gegebenen Informationen ansiedelte, jede Information und jedes gegebene Detail also zugleich eine Leerstelle mit sich bringe. Diese Kopplung von Detail und Leerstelle ließe aber – im Gegensatz zu Ingarden und auch Auerbach – gerade Texte mit großer Detailfülle besonders geeignet sein, den Rezipienten zu involvieren, ohne seine Phantasiekraft dabei zu überfordern. Ingarden geht außerdem davon aus, dass die Konkretisation im Werk bereits angelegt sei. Iser hingegen geht von einer Kommunikationssituation zwischen Werk und Leser aus, die ein offenes Interaktionsverhältnis in sich birgt. Darüber hinaus zeichnet sich zwischen den beiden Theorien ein Wandel hin zu einem semiotischen Ansatz ab. Während Ingarden phänomenologische Wahrnehmungsaspekte der Lebenswelt auf literarische Texte überträgt und damit die Illusion von Wahrnehmung einhergeht, geht Iser gerade vom Durchbrechen der Referentialisierbarkeit aus: „In jedem Falle aber fällt die Wirklichkeit – was immer man auch

[185] Ebd., S. 61.

[186] Vgl. ebd., S. 61f.

[187] Vgl. u.a. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, in: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 228-252; Ders.: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976, u.a. S. 269.

darunter verstehen mag – als Referenz aus. Selbst wenn der Charakter so konzipiert ist, daß er seine Wirklichkeit vorzutäuschen vermag, so ist diese nicht Selbstzweck, sondern Zeichen.“[188]

[188] Vgl. Iser: Der Akt des Lesens, v.a. S. 257-355, Zitat S. 281.

III. Untersuchungen zur Figurendarstellung in mittelhochdeutschen Erzähltexten um 1200

Aspekte von Bildlichkeit, Visualität und Wahrnehmung sind in Bezug auf einzelne Werke zahlreich in der Forschung zu finden; ein Teil davon bereits lange vor dem *iconic* beziehungsweise *pictorial turn.* Im Bereich der Heldenepik primär zum „Nibelungenlied“. Hier ist vor allem der wegbereitende Ansatz Hugo Kuhns zu nennen. Kuhn verweist bereits in den frühen 1950er Jahren in Anlehnung an Theaterterminologie auf die „kühne[...] Raumregie“ des „Nibelungenliedes“.[189] Die oftmals äußerst aufwendigen szenischen Inszenierungen, wie zum Beispiel Siegfrieds verhängnisvoller Stratordienst oder auch die Begegnung der Königinnen vor dem Wormser Münster, betonen die räumlich-szenische Gestaltung unter Einsatz zahlreicher deiktischer Mittel. Kuhns Ansatz wurde von der Forschung wiederholt aufgenommen und weitergeführt. So sieht Horst Wenzel in der Szenenregie des „Nibelungenliedes“ ein Zeugnis des Übergangs von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit. Wenzel geht dabei davon aus, dass „die visuell geprägte Memorialkultur sich auch im Medium der Schrift fortsetzt, ihre Möglichkeiten ausbaut und erweitert“, dazu jedoch den raumzeitlichen Kontext der überlieferten Kommunikationsformen darstellen müsse.[190] Etwa zeitgleich zu Wenzel verweist auch Joachim Heinzle explizit auf die häufigen „demonstrative[n] Schau-Geste[n]“ semioraler Werke

[189] Kuhn, Hugo: Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung. In: Edda, Skalden, Saga. Festschrift F. Genzmer, hrsg. von Hermann Schneider, Heidelberg 1952, S. 279-306, hier S. 283.

[190] Vgl. Wenzel: Szene und Gebärde, v.a. S. 323-325, Zitat S. 325. Vgl. außerdem mit Verweis auf verschiedene Forschungsansätze Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 249; außerdem den jüngsten Forschungsüberblick zur Sichtbarkeit im „Nibelungenlied“ Brüggen, Elke/Holznagel, Franz-Josef: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘ im *Nibelungenlied.* Zur Genese einer mediävistischen Fragestellung, in: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011, S. 78-99.

und ihre Zeichenfunktion.[191] Im Forschungsfeld Bildlichkeit und Wahrnehmung im Höfischen Roman liegt der Schwerpunkt der Untersuchungen auf Wolframs „Parzival“,[192] zum teil werden auch Artusromane wie Hartmanns „Iwein“ und „Erec“ zur Analyse herangezogen. Hierbei finden vor allem Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse größere Beachtung. Zum einen Wahrnehmung auf Figurenebene, wie zum Beispiel der ungefähr zeitgleich mit dem Aufkommen des *iconic turns* publizierte Ansatz Peter Czerwinskis.[193] Zum anderen zeitgenössische Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse auf philosophisch-theologischer und auch physiologischer Ebene, wie Joachim Bumke sie zum „Parzival“ untersucht.[194] Selten werden hingegen allgemeine Visualisierungsverfahren näher in den Mittelpunkt gerückt, wie dies jüngst beispielsweise Britta Bußmann zum „Jüngeren Titurel“ als ekphrastischem Roman tat.

Eine vergleichende und letztlich differenzierende Betrachtung allgemeiner Darstellungscharakteristika von heldenepischen Erzähltexten und Höfischen Romanen – sei es auf Grundlage von Gattungen oder eben auch Medien – steht in der Forschungsdebatte aus.

1. Semioralität – „Nibelungenlied“ und „Kudrun“

1.1. Allgemeine Charakteristika – „Wilde Bilder“

Bildprogramme semioraler Heldenepen weisen im Vergleich mit schriftlich konzipierten Höfischen Romanen mehrere Spezifika auf, die auch die Schilderung von Figuren betreffen. Auffallend ist bei der Figurendarstellung in semioralen Werken, hier anhand des „Nibelungenliedes“ und der „Kudrun“ untersucht, das hohe Maß an Unbestimmtheitsstellen und die große Offenheit, die durch fehlende einschränkende Angaben entsteht. Die Schilderungen sind überwiegend äußerst knapp gehalten – es wird benannt und nicht beschrieben – und bedienen sich vorwiegend stereotyper Elemente. Auffallend ist ebenfalls, dass es sich dabei fast ausschließlich um Namensnennungen und stereotype Epitheta, wie *diu schœne*, *der hêrlîche* oder *der*

---

191 Heinzle, Joachim: Das Nibelungenlied. Eine Einführung, Frankfurt a.M. 1994, S. 82.

192 So u.a. das internationale Kolloquium zur Wahrnehmung im „Parzival“ und der dazugehörige Sammelband: Wahrnehmung im *Parzival.*

193 Vgl. Czerwinski: Der Glanz der Abstraktion; außerdem der vier Jahre darauf erschienene „zweite Band“: Ders.: Gegenwärtigkeit.

194 Vgl. Bumke: Blutstropfen im Schnee.

starke, handelt, die durch ihre große Allgemeinheit im eigentlichen Sinne keinerlei Hinweise auf das Aussehen der geschilderten Figur beinhalten. Darüber hinaus kommen sowohl im „Nibelungenlied“ als auch in der „Kudrun“ sehr häufig Epitheta aus nichtvisuellen Bereichen zum Einsatz, wie *küen*, *biderbe* oder *guot*, so dass wiederum kein Bezug zur Sichtbarkeit hergestellt werden kann. Gerade diese Offenheit der Darstellung durch Benennung erzeugt eine ungebundene Bildmächtigkeit, die sich als eine Art „wildes Bild“ verselbständigen kann. Exemplarisch soll hier anhand von Beispielen zunächst das allgemeine Konzept aufgezeigt werden, bevor dann auf die Besonderheiten eingegangen wird.

Mehr als das Äußere einer Figur scheinen ihre Stellung und allgemein der Figur zugeschriebene Attribute relevant zu sein. So wird zu Beginn des „Nibelungenliedes“ zum Beispiel das burgundische Personal ausschließlich mit allgemein gehaltenen Verweisen auf ihre besondere Stellung vorgestellt: *Rûmolt der kuchenmeister, ein ûz erwelter degen* (NL 10,1); *Sindolt der was scenke, ein ûz erwelter degen* (NL 11,3). Auch die Krieger der „Kudrun“ werden als ausgezeichnete Helden in das Werk eingeführt, es heißt beispielsweise über Hetels Gefolge: *man gesach von einem lande küener recken nie, / danne ouch diese wâren in den Hetelen selden* (Kud. 785,2f.). Nicht immer sind die Aussagen über Figuren des Werkes jedoch so umfassend pauschal gehalten, oftmals werden auch einzelne Aspekte betont. Tapferkeit und Stattlichkeit der entsprechenden Figur werden zum Beispiel häufig hervorgehoben. So heißt es über Gernot *der riter küen unt gemeit* (NL 119,4, ebenso 149,4), über Giselher *der vil wætlîche man* (NL 1112,4), Herwig ist ein *recke vil küene* (Kud. 659,2) und Hetel zeichnet sich unter anderem durch Stattlichkeit aus: *lîbes unde guotes was er biderbe genuoc* (Kud. 645,2). Die Stereotypie der knappen Formulierungen, die nur wenig Aufschluss über die jeweils dargestellte Figur gibt, zeigt sich nicht nur an der vielfachen Verwendung der gleichen Epitheta bei unterschiedlichen Figuren, sondern vor allem auch in der „Zusammenfassung“ mehrerer Figuren in den Darstellungen: Wate und Fruote werden als *die snelle ritter balt* (Kud. 355,1) deklariert, ebenso *Gunther und Hagene, die recken vil balt* (NL 916,1), über Gernot und Giselher heißt es *die helde küene unt gemeit* (NL 1096,4) und *die stolzen ritter guot* (NL 1214,2). Nur selten finden sich individueller wirkende Zusätze, wie bei Wate in der „Kudrun“. Fast jede Nennung Wates ist mit dem Adjektiv *alt* verknüpft,[195] wobei die Bezeichnung *alt* per se keineswegs individuell,

[195] Es handelt sich dabei primär um attributiv nachgestellte Formulierungen, wie

sondern wiederum sehr allgemein gehalten ist. Es dient als Zeichen des Alters und der Würde, bedient den „Typus des erwachsenen, lebenserfahrenen Mannes“.[196] Durch den beinahe ausschließlichen Gebrauch von *alt* in der „Kudrun“ für Wate hebt sich der Zusatz trotzdem deutlich von den übrigen Epitheta ab. Ähnlich verhält es sich mit den Zusätzen *wilde* bei Hagen und *übele* bei Hartmuts Mutter Gerlind, die ebenfalls speziell für eine Figur reserviert zu sein scheinen.[197] Auch bei ihnen wird nicht beschrieben, sondern benannt.

Ein weiteres sehr häufig durch Namenszusätze bedientes Themenfeld ist das der Macht und des Reichtums. In der „Kudrun“ heißt es: *Hetele der was rîche* (Kud. 208,3) oder auch *Hetele der rîche* (Kud. 434,4). Auch König Etzel wird im „Nibelungenlied“ als *der künic rîche* (NL 1145,1) eingeführt. Auch im weiteren Verlauf des Werkes verdeutlichen die genannten Zusätze zu seinem Namen lediglich seine hohe Stellung und Gesinnung, geben durch ihren stereotypen Charakter aber keine Hinweise für eine konkrete Verbildlichung. Dabei macht es keinen Unterschied, ob der Erzähler oder andere Figuren des Werkes jemanden darstellen. So spricht Rüdiger von Etzel als *den edeln herren mîn* (NL 1235,1) und Giselher sagt über ihn: *sô ist künec deheiner sô gewaltec niht* (NL 1244,3). Die einzige Angabe, die – wörtlich aufgefasst – eine vorübergehende Visualisierung Etzels zulässt, ist Ausdruck einer Emotion nachdem Etzel im zweiten Teil des „Nibelungenliedes“ von der Zusage der Burgunden auf seine Festeinladung erfährt: *vor liebe wart er freuden rôt* (NL 1497,4).

Die Darstellung der Figuren ist keineswegs geschlechterspezifisch. Etzels verstorbene Ehefrau Helche wird durch eine ähnlich knappe Benennung wie ihr Ehemann in die Handlung des „Nibelungenliedes“ eingeführt. Mehrfach wird von *der schœnen Helchen lîp* gesprochen,[198] einmal wird Helche auch als *diu vil rîche* (NL 1194,3) betitelt und damit ihrem Gemahl gleichgestellt. Und auch die burgundische Königin Ute respektive

---

Wate der alte (u.a. Kud. 747,4; 825,1; 838,1; 942,1; 1172,2; 1503,1) oder noch gesteigert: *Wate der vil alte* (Kud. 696,2), selten auch vorangestellt (u.a. Kud. 945,1; 1668,2).

196 Haupt, Barbara: Der schöne Körper in der höfischen Epik. In: Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999), hrsg. von Klaus Ridder und Otto Langer, Berlin 2002 (Körper – Zeichen – Kultur/Body – Sign – Culture 11), S. 47-73, hier S. 60.

197 Vgl. zu Hagen u.a. Kud. 106,1; 198,1; 315,1; 433,1. Zu Gerlind u.a. Kud. 1000,1; 1051,1; 1266,2; 1522,2.

198 Vgl. NL 1144,1; 1160,4; 1169,2.

die hegelingische Königin Hilde werden lediglich als *ein rîchiu küneginne* (NL 7,1; Kud. 572,4) benannt, es fehlen bei Ute sogar die stereotypen Verweise auf ihre Schönheit. Diese finden sich hingegen bei Gotelind. Über sie heißt es: *Gotelint diu schœne* (NL 1305,1) beziehungsweise *die schœnen Gotelinden* (NL 1308,3). Als weiterer Zusatz wird lediglich ihre Stellung als *edele marcgrâvinne* (NL 1662,1) benannt.

Wie schon bei König Etzel, so geben auch bei den weiblichen Figuren lediglich die Auswirkungen von Emotionen konkretere Hinweise für eine Visualisierung, wie zum Beispiel bei Rüdigers Tochter, als diese den ihr große Furcht einflößenden Hagen zur Begrüßung küssen soll: *gemischet wart ir varwe, bleich unde rôt* (NL 1666,2). Es handelt sich dabei aber wiederum um stereotype, mehrfach vorkommende Formulierungen.

Derartige knapp gehaltene Darstellungen finden sich jedoch nicht nur bei den Nebenfiguren des Werkes, auch die Protagonisten der „Kudrun“ und des „Nibelungenliedes“ werden zumeist auffallend knapp eingeführt. Bezeichnend ist die Einführung Kriemhilds in der ersten Aventiure des „Nibelungenliedes“. Ihr Aussehen betreffend wird lediglich – wenn auch mehrfach – auf ihre außerordentliche Schönheit verwiesen, die keinen Vergleich findet: *daz in allen landen niht schœners mohte sîn* (NL 2,2), *si wart ein scœne wîp* (NL 2,3), *âne mâzen schœne sô was ir edel lîp* (NL 3,3). Deutlich ausführlicher wird auf ihre Herkunft und Abstammung eingegangen. Die gesamte Darstellung Kriemhilds beginnt mit einer groben geographischen Herkunftseinordnung und zugleich der Nennung ihres sozialen Standes: *Ez wuohs in Burgonden ein vil edel magedîn* (NL 2,1). Weiter folgen die Nennung ihrer Verwandtschaft, ebenso wie die genauere geographische Einordnung – *ze Wormez bî dem Rîne si wonten mit ir kraft* (NL 6,1) – und die Aufzählung von deren Gefolgsleuten.[199] Parallel zur Einführung von Kriemhild – die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren zueinander bereits auf diese Weise vorwegnehmend beziehungsweise andeutend – findet diejenige des Heros Siegfried statt:

> Dô wuohs in Niderlanden   eins edelen küneges kint,
> des vater der hiez Sigemunt,   sîn muoter Sigelint,
> in einer rîchen bürge   wîten wol bekant,
> nidene bî dem Rîne: diu was ze Santen genant.

[199] Vgl. zum Schema der Einführung der Hauptfiguren Haug, Walter: Höfische Idealität und heroische Tradition im Nibelungenlied. In: Ders.: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 293-307, hier S. 295.

Sîvrit was geheizen   der snelle degen guot.
er versuochte vil der rîche   durch ellenthaften muot.
Durch sînes lîbes sterke   er reit in menegiu lant. (NL 20-21,3)

Wiederum wird auf die Herkunft, den sozialen Stand als Königskind und die direkte Verwandtschaft, in diesem Fall die Nennung der Eltern, und später auf den Ort, an dem Siegfried aufwächst, eingegangen. Der Einzelne wird zum „Repräsentanten seines von Geburt an festgelegten Status“ und auch als solcher dargestellt, konkrete Informationen zum Aussehen finden sich keine, lediglich die Herausstellung von Siegfrieds „Großartigkeit“ findet statt: *der snelle degen guot*; *durch ellenthaften muot.*[200]

Die Herkunft Hetels wird in der „Kudrun“ geographisch ausführlich bestimmt. Im Gegensatz zu Siegfried werden die Namen seiner Eltern nicht genannt, dafür wird jedoch auf seine Erziehung und seinen Lehrer Wate eingegangen:

Ein helt der was erwahsen   ‹*dâ*› in Tenelant.
ze Stürme*n* in einer marke,   daz ist wol erkant,
dâ sâzen sîne mâge;   die zugen in nâch êren.
im diente ouch *N*ortlant;   jâ was er vil gewaltig und hêre.

Einer sîner mâge,   Wate was er genant,
der hête von ‹*dem*› degene   bürge unde lant.
durch daz er was sîn künne,   er zôch in vlîziclîchen.
er lêrte in alle tugende;   er liez in ûz der huote niht entw*îch*en. (Kud. 204f.)

An Hetels Vorrangstellung lässt die Bezeichnung *helt* noch vor seiner Namensnennung, die erst zwei Strophen später folgt, keinen Zweifel. Wichtiger als das Erscheinungsbild der Figuren sind Herkunft und ritterliche respektive auch im Heldenepos bereits höfische Tugenden, die mit Blick auf die Bildlichkeit jedoch keine konkrete Aussagekraft haben.

Diese Beispiele zeigen exemplarisch den äußerst knappen Stil der Figurendarstellung im „Nibelungenlied“ und in der „Kudrun“, der sich neben dem Merkmal der Knappheit vor allem durch stereotype Formulierungen auszeichnet. Epitheta in Kombination mit Figurennamen werden durchgehend konsequent eingesetzt und sind in semioralen Texten bei der Darstellung von Figuren dominant. Beschreibungen sind kaum zu finden,

[200] Wenzel, Horst: Vorwort. In: Typus und Individualität im Mittelalter. Hrsg. von dems., München 1983 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 4), S. 7-9, hier S. 7.

Semioralität stützt sich auf Benennungen. Selbst wenn diese Aussagen keinen oder durch sehr große Allgemeinheit nur sehr geringen Bezug zur Sichtbarkeit haben und ihr konkreter Visualisierungswert damit niedrig ist, so scheinen diese Kombinationen dennoch figurmächtig und von hohem Visualisierungswert zu sein. Die bloßen Benennungen der semioralen Heldenepen evozieren ohne Beschreibungen oder Nennung von Details Vorstellungsbilder. Rezeptionsästhetisch betrachtet tritt hier die sowohl von Erich Auerbach als auch Roman Ingarden herausgestellte Offenheit fehlender Angaben ein, die dem Rezipienten reiche Vorstellungsbilder ermöglichen, da sie kaum durch feste Vorgaben eingeschränkt werden. Es handelt sich dabei um eine ungebundene Bildmächtigkeit, da visualisierbare Angaben überwiegend fehlen, wodurch eine Art „wildes Bild“ entsteht, das durch die Erzählung nicht vollständig kontrolliert ist. Bei „wild“ handelt es sich hierbei nicht um die Eigenschaft von *wilde* als Element der epischen Technik und des Figurenschmucks, wie es in den ausgeprägt rhetorisch-kunstvollen Werken des Spätmittelalters zum Einsatz kommt.[201] Vielmehr handelt es sich hier um eine Wildheit, die vor der Rhetorik beziehungsweise ihrem bewussten Einsatz anzusiedeln ist und nicht erst

[201] Forschungsgeschichtlich wird „Wildheit“ vor allem auf die Werke Konrads von Würzburg bezogen und als Fachausdruck der Stilistik verwendet: „So gehört *wilde* zu einem Bereich von Ausdrücken und Redensarten, die Tugenden des ausgebildeten rhetorischen Stils bezeichnen.“ Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*, Stuttgart1968 (Germanistische Abhandlungen 24), S. 5. Moneckes grundlegende Studie verweist ferner auf die Funktion der gezielt eingesetzten „Wildheit“, bei der es sich um ein Phänomen hochentwickelter und kunstvoller Rhetorik handelt: „die *wilde* Erzählung weckt Aufmerksamkeit und Wißbegier, erregend verführt sie den Hörer zu konzentriertem Mitgehen – und zwar erregend durch die Reize des Besonderen, ja Ausgefallenen. Was sie berichtet läßt stutzen und staunen, es zeigt sich überraschend und merkwürdig, wie aus geheimnisvollem Dunkel auftauchend, es will verfolgt und ergründet sein. Dabei soll die Vorstellung Äußerstes leisten. Sie soll die Grenze des Faßlichen erreichen, um nicht nur die ganze Fülle, sondern auch den Rang, die Distinktion und Einmaligkeit des Berichts zu umschließen. Dann entfaltet die *âventiure wilde* ihren vollen idealen Glanz, das Bild in seiner Pracht wird zum hinreißenden Vorbild.“ Ebd., S. 11. Die Ästhetik Konrads geht jedoch mit einem gewissen Grad an Künstlichkeit einher. Vgl. Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘, Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22), S. 285-288. Zur Verwendung als rhetorisch-technisches Verfahren mit Verweis auf Monecke vgl. ebenso Müller: *schîn* und Verwandtes, S. 298. Vgl. auch Elisabeth Schmids Übertragung des Konzepts der Wildheit auf die Epik Wolframs: Schmid, Elisabeth: *Der maere wildenaere.* Oder die Angst des Dichters vor der Vorlage, in: Wolfram-Studien XVII (2002), S. 95-113, hier S. 111-113.

durch diese kunstvoll hergestellt werden muss. Es handelt sich bei *wilde* gewissermaßen um einen doppelten Begriff von „Wildheit“, denjenigen vor der Rhetorik und denjenigen an der Spitze der Rhetorik.

Die fehlenden oder sehr allgemein gehaltenen Angaben der semioralen „wilden Bilder“, die Unbestimmtheitsstellen, lassen dem Rezipienten somit großen Spielraum für die eigene Imagination, da die gegebenen Hinweise lediglich eine äußerst grobe Richtung – weitestgehend nur positiv oder negativ – vorgeben. Die gewissermaßen unkontrollierte Figurenevokation ist im Auerbachschen und Ingardenschen Sinne äußerst wirkmächtig, obwohl – oder gerade weil – auf visualisierungsfähige und damit gleichzeitig -bindende Angaben verzichtet wird.

1.2. Ausnahmefälle – Ausführlichkeit und Körperlichkeit

Es gibt jedoch auch einige wenige deutliche Ausnahmen dieser ansonsten auffallenden Knappheit der Figurendarstellung in semioralen mittelhochdeutschen Werken, durch die sich gewinnbringende Rückschlüsse auf das übergeordnete Bildprogramm ziehen lassen. In die Gruppe der Ausnahmefälle fallen vorrangig ausführliche Kleidungsdarstellungen, die deutlich über bloße Benennungen hinausgehen und die in ihrem Detailreichtum zugleich mit Aktivität und Körperlichkeit verknüpft sind. Diese über Benennung hinausgehende Darstellung betreffen primär die Protagonisten der Werke beziehungsweise handlungsfunktional bedeutende Figuren, wie beispielsweise Stellvertreter.

Zu den Sonderfällen der semioralen Figurendarstellung gehören darüber hinaus alle weiteren Darstellungen, die über die stereotyp-knappen Epitheta der „wilden Bilder“ hinausgehen und im Ansatz individualisierend wirken. So beispielsweise die äußerst wenigen Darstellungen, die konkrete Hinweise zum Aussehen von Figuren des Werkes aufweisen. Oft handelt es sich dabei um Extreme, die eine Figur deutlich von den übrigen unterscheidet. Solche tatsächlichen Visualisierungshinweise werden in der „Kudrun“ zum Beispiel gegeben, wenn es um Hetels Vasallen Wate geht. Als Kudrun und Wate sich begegnen, heißt es über ihn:

Dô hiez man *Waten den alten* zuo der meide gân.
swie grîs er dô wære, si hêt iedoch den wân,
daz si sich ‹...› huote in kintlîchem sinne.
Waten hin egegene *mit zühten gie* diu junge küniginne.

Si enphieng in aller êrste.   jâ ‹*wære ir lîhte leit*,
ob si in küssen solte.›   sîn bart was im breit,
sîn hâr was im bewunden   mit borten den vil guoten. (Kud. 340,1-341,3)

Die Tatsache seines Alters wird explizit genannt und durch die Farbzuordnung *grîs* unterstrichen. Die Hinweise auf seinen Bart und seine geschmückten Haare sind auffallend konkret und detailliert. Doch nicht nur in Bezug auf sein Alter wird Wate ausführlicher als die übrigen Figuren der „Kudrun“ geschildert, auch im Land Hartmuts wird er ausführlich beschrieben, wobei diese Beschreibung seinen außerordentlichen Kampf- und Racheeifer thematisiert:

mit gris*gr*amenden zenden   zehant huob er sich dar,
mit *schîn*enden ougen,   mit ellenbreite*m barte*.
alle die dâ wâren   vorhten den helt von den Stürmen harte.

Mit bluote was er berunnen,   naz was sîn wât. (Kud. 1508,2-1509,1)

Die Darstellung geht sogar so weit, die Wirkung auf die übrigen anwesenden Figuren zu schildern, die er durch sein Verhalten und Aussehen verängstigt. Geschildert wird hier ein Extrem. Wate ist *tobelîche* (Kud. 1509,3) und dies macht ihn beschreibbar, da es für sein Verhalten ursächlich und somit relevant ist. Extreme scheinen allgemein beschreibbar zu sein und werden auch bei anderen Figuren explizit dargestellt. So wird auch Hagen in der „Kudrun“ während seiner Gefangenschaft bei den Greifen *daz wênige kint* (Kud. 90,1) genannt. Der abgemagerte Junge findet im Extrem des Hungerns gesonderte Beachtung, die die ansonsten stereotyp-knappe Darstellung der Benennung ergänzt.

Kleider und Körper

Ausführlichkeit statt Knappheit betrifft primär den Bereich der Kleidung und Ausrüstung von Figuren, hierbei wiederum vorrangig die Berichte über die Ausstattung von Boten oder anderen Figuren vor wichtigen Reisen oder Empfängen und Festen mit Repräsentationspflicht respektive -vorhaben. Die zentrale Rolle, die Kleidung zukommt, lässt sich zum einen durch ihre sofortige Sichtbarkeit im öffentlichen Raum und damit durch ihre Bedeutung als Informationsträger und Statusanzeiger erklären;[202] sie

202 Vgl. zur Kleiderthematik in mittelalterlicher Epik grundlegend: Brüggen, Elke: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg

wird somit funktionalisiert. Zum anderen weist sie aber auch durch die Betonung der Körperlichkeit auf Mündlichkeit hin.[203]

Ausführliche Kleidungsbeschreibungen, die so genannten „Schneiderstrophen“, haben der Forschung bisher oftmals Schwierigkeiten bereitet, da sie im Text zunächst als Brüche erscheinen, denen scheinbar keine relevante Funktion zugeordnet werden kann.[204] Betrachtet man „Schnei-

1989 (Beihefte zum Euphorion 23); Raudszus, Gabriele: Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchung zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters, Hildesheim/Zürich/New York 1985 (Ordo 1).

203 Vgl. Kap. II.3.

204 Die so genannten „Schneiderstrophen“ – nicht nur des „Nibelungenliedes“ – sind vielfach thematisiert und sehr unterschiedlich bewertet worden. V.a. die frühe Forschung konnte nur wenig mit ihnen anfangen. Hermann Schneider wirft dem Dichter des „Nibelungenliedes“ die „Schneiderstrophen“ energisch vor: „Von jeher hat er sich mit Recht am meisten Tadel gefallen lassen müssen wegen der ‚Schneiderstrophen‘, in denen die Festgewänder der Herren und Damen mit so krampfhafter Eile hergestellt werden, daß den armen Mägden vor Arbeit ganz weh wird, und der Dichter zum Lohn für ihre Mühe die grellen Farben, die fremden Stoffe und Steine ihrer Kleiderschöpfungen wortreich preisen muß. Gewiß schildert auch der Parzival gerne höfische Kleiderpracht. Aber das Vornehme und Königliche besteht für ihn darin, daß eine üppige ‚Garderobe‘ vorhanden ist, und nicht daß sie in Hast und Eile erst hergestellt werden muß, wenn die Not drängt. Diese Abgeschmacktheit zeigt deutlicher als alles andere, wie weit der Dichter von seinem eigenen Wunschbild des kundigen und feinen Hofpoeten entfernt war.“ Schneider, Hermann: Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung. Neugestaltete und vermehrte Ausgabe mit 38 Tafelabbildungen, Heidelberg 1943 (Geschichte der deutschen Literatur 1), S. 377. Helmut de Boor sieht in den „Schneiderstrophen“ überflüssige, schlecht verknüpfte moderne Ergänzungen: „Nur selten ist das Moderne bloß äußerliche Übermalung und Verkleidung, und wo es der Fall ist, wie bei den uns lästigen ‚Schneiderstrophen‘, da geht es um Dinge, die wirklich nur äußerlich sind und die der Freude jener Zeit an kostbaren Stoffen, leuchtenden Farben und funkelnden Steinen billig zugute gehalten werden dürfen.“ de Boor, Helmut: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170-1250, 3. Auflage, München 1957 (Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart II), S. 164. Anders Friedrich Neumann, der den „Schneiderstrophen“ zwar keine relevante inhaltliche Bedeutung zumisst, sie dafür aber auch nicht verurteilt, sondern ihnen die Funktion des Erfreuens der Rezipienten zuschreibt: Es „folgen die zu Unrecht kritisierten ‚Schneiderstrophen‘. Mit epischer Freude wird sieben Wochen lang eine Gewandung von märchenhafter Pracht hergerichtet, was gewiß dem Geschmack der Hörer entsprach, deren Bildvorstellungen vor allem durch das Wort erregt werden mußten.“ Neumann, Friedrich: Das Nibelungenlied in seiner Zeit. Göttingen 1967, S. 70. Einen groben Überblick über weitere Forschungspositionen bietet Marjatta Wis. Darüber hinaus erstellt sie eine Art statistischen Überblick zu verschiedenen Begriffen (u.a. *kleit*, *wât*) und Formulierungen. Ihr eigener Deutungsversuch bezüglich der Funktion von „Schneiderstrophen“ bleibt jedoch eher

derstrophen“, so kann man zwischen zwei Kategorien unterscheiden. Die erste Kategorie erwähnt die Kleidung mancher Figuren – gibt damit also ein deutliches Mehr an Informationen über die Erscheinung als es bei den meisten Figurendarstellungen der Fall ist – erwähnt letztlich meist jedoch wiederum nur, dass es sich um besonders prächtige Kleidung handelt. Die zweite Kategorie nennt vergleichsweise viele Details der genannten Gewänder, weist dabei aber wieder spezifische Merkmale auf. Die Aussage, die in Beispielen der ersten Kategorie über das konkrete Aussehen der Figuren beziehungsweise ihrer Kleider getroffen wird, ist von bloß geringem konkreten Visualisierungswert. So hat Ute im „Nibelungenlied“ *scœne vrouwen gesellecl̂ich genomen / wol hundert oder mêre: die truogen rîchiu kleit* (NL 279,2f.); bei der vierfachen Eheschließung am Schluss der „Kudrun“ sieht man *wol hundert meide in wünniclîchem kleide* (Kud. 1670,4); auch die Gewänder von Kriemhilds Damen werden als prächtig bezeichnet: *dô fuort diu küneginne vil manige meit wol getân, / Hundert unde viere, die truogen rîchiu kleit / von gemâlet rîchen pfellen* (NL 1293,4-1294,2). Beim Beispiel von Kriemhilds Damen wird sogar einen Schritt weiter gegangen, indem der Stoff der Kleider als gefärbte Seide bestimmt wird. Doch schon die Erwähnung des Farbtons der Färbung unterbleibt und auch auf den Schnitt der Kleidungsstücke findet sich kein Hinweis.[205]

Ähnlich verhält es sich an späterer Stelle mit Kriemhilds eigener Kleidung bei der ersten Begegnung zwischen ihr und den angereisten Burgunden Hagen und Volker am Etzelhof: *dô lûhte in von ir lîbe ir hêrlîch gewant* (NL 1761,3). Mit dem Verweis auf *lûhten* wird das *hêrlîch gewant*

vage. Vgl. Wis, Marjatta: Zu den „Schneiderstrophen“ des Nibelungenliedes. Ein Deutungsversuch, in: Neuphilologische Mitteilungen 84 (1983), S. 251-260. Allmählich findet eine Aufwertung der „Schneiderstrophen“ in der Forschung statt, indem ihnen prinzipiell eine mögliche Funktion zugesprochen und zum Teil ihre Verknüpfung mit dem Handlungsgeschehen erkannt wird, ohne dieses jedoch im Detail zu untersuchen. Vgl. u.a. Brüggen: Kleidung und Mode, S. 9f.; Dies.: Räume und Begegnungen. Konturen höfischer Kultur im *Nibelungenlied*, in: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, hrsg. von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof, Wiesbaden 2003, S. 161-188, hier S. 180. Müller deutet die „Schneiderstrophen“ in Bezug auf Sichtbarkeit und Transparenz: „In diesen Szenen ist die Kongruenz von Sehen und Bedeutung für die zuschauende Mitwelt und die erinnernde Nachwelt am vollständigsten gewahrt; sie sind die positive Folie, von der sich die dunklen Intrigen abheben.“ Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 251f., Zitat S. 252.

205 Zu Materialstudien bezüglich des Begriffs *pfelle* vgl. Brüggen: Kleidung und Mode, S. 51.

etwas genauer spezifiziert, bleibt aber letztlich trotzdem offen, da weder Farbe noch Schnitt auch nur angedeutet werden. Genauso bei Hilde, die *wart gekleidet* ‹mit› *liehtem ir gewande* (Kud. 385,3); Wate und seine Männer tragen in Hartmuts Land *iteniuwiu kleider, ze wunsche wol gesniten* (Kud. 430,2). Bei allen Beispielen findet eine explizite Erwähnung der Kleidung statt, dennoch ist die Darstellung äußerst vage – wie der *wunsche* ausgesehen haben könnte, bleibt völlig offen. Deutlich wird jedoch beziehungsweise lediglich die außerordentliche Prächtigkeit der Kleidung.

Vor allem bei Boten findet die Kleidung Erwähnung, da Kleidung „einen sehr hohen Öffentlichkeitscharakter“ besitzt und auf ihren Sender zurückfällt.[206] So heißt es von Wärbels und Swemmels Kleidung auf ihrer Botenreise: *Ir reisekleider wâren rîch und sô wol getân, / jâ mohten si mit êren für den künic gân* (NL 1434,1f.). Hartmuts Boten bei Hetel in Hegelingen fallen durch kostbare Kleidung auf: *ir wât, die si truogen, vil hôhe* ‹man› *die wac* (Kud. 605,2). Und auch bei Rüdiger, der als Brautwerber für Etzel zu Kriemhild an den Wormser Hof reist, wird sein äußeres Erscheinungsbild erwähnt:

> Des andern morgens vruo, dô man die messe sanc,
> die edeln boten kômen (dô wart dâ grôz gedranc)
> die mit Rüedegêre ze hove wolden gân.
> der sah man dâ gekleidet vil manigen hêrlîchen man. (NL 1224)

Da Boten immer als Stellvertreter fungieren, muss ihr Erscheinungsbild dem Vertretenen angemessen sein. Bei hoher Abstammung des Senders müssen also auch die Boten diesem entsprechend prächtig gekleidet sein. Auf Details wird hier verzichtet, da die Angemessenheit der Botengewänder offensichtlich und nur sie für die Handlung von Bedeutung ist.

Erwähnung findet prächtige Kleidung ebenfalls bei besonderen Festen oder wichtigen Anlässen, da auch hier in der Öffentlichkeit repräsentiert wird. Nach dem Sieg über die Sachsen *sah man füre gân / gekleidet wünneclîche vil manegen küenen man, / fünf tûsent oder mêre dâ zer hôhgezît* (NL 271,1-3) am Hof der Burgunden in Worms; beim Fest zur Vermählung Kriemhilds und Etzels tragen *alle die dâ wâren,* [...] *iteniuwe kleit* (NL 1367,4); bei den großen Feierlichkeiten zur vierfachen Hochzeit in der „Kudrun“ *sach man bî den vieren wol hundert meide in wünniclîchem kleide* (Kud. 1670,4).

[206] Ebd., S. 141.

Auffallend häufig finden sich von Gewändern aber nicht bloße Erwähnungen mit Hinweis auf ihre Pracht, sondern die Thematisierung von Ausstattung ist in irgendeiner Weise mit Aktivität verknüpft. Sehr häufig ist die Erwähnung der Kleidung dabei in den Vorgang der Ausstattung eingebettet. Dies ist in vielen Fällen knapp gehalten, wie es beispielsweise bei der Ausstattung der nibelungischen Krieger der Fall ist, die Siegfried nach der Brautwerbung Gunthers um Brünhild mit nach Isenstein nimmt: *tûsent ritter snelle wurden wol gekleit* (NL 503,2). Ebenso werden die Jungfrauen Hildes gut gekleidet, um zu den Festlichkeiten angemessen zu erscheinen: *dar zuo kleidete Hilde wol sehzic oder mêre / minniclîcher meide. vil liep was ir ir lob und ouch ir êre. / Wol hundert schœnen wîben gap man guot gewant* (Kud. 1609,2-1610,1). Auch die Ausstattung von wichtigen Boten wird durch den Vorgang des Kleidergebens und Ausstattens explizit erwähnt. So teilt Etzel Wärbel und Swemmel ihren Botenauftrag nicht nur mit, sondern lässt sie daraufhin auch gleich neu einkleiden: *er saget in beiden daz, / si solden boten werden in Burgonden lant. / dô hiez er in bereiten harte hêrlîch gewant. / Vier und zweinzec recken bereite man diu kleit* (NL 1408,2-1409,1).

Unterscheiden lassen sich von diesen insgesamt immer noch knapp gehaltenen Darstellungen solche, die zwar die Hinweise zur Kleidung betreffend ebenso kurz gehalten sind, den Vorgang der Vorbereitung hingegen vergleichsweise stark gewichten. So heißt es von Gerlinds Damen, als diese die Gewänder für Hartmut und seine Gefolgsleute vorbereiten:

> Dô *suocht*ens ûz den kisten die aller besten wât,
> die si dâ inne wisten und die ouch iemen hât.
> mit vlîze hiez man kleiden die Hartmuotes helde.
> des küniges ingesinde reit vil schône mit zierde ûz der *s*elde. (Kud. 972)

Der Vorgang des Heraussuchens und Einkleidens wird hier als aktive Handlung dargestellt. Die Aussage über die Gewänder an sich – *die aller besten wât*; *vil schône mit zierde* – bleibt jedoch pauschal, ohne Nennung und Beschreibung von Details und somit auch ohne konkreten Visualisierungswert.

Das Motiv des Heraussuchens von Kleidern aus Kisten und Truhen ist auch im „Nibelungenlied“ ein mehrfach zu findendes Motiv. Für die Begrüßung Brünhilds am Hofe Gunthers lässt Kriemhild gute, der Angelegenheit angemessene Kleider aus Kisten heraussuchen:

Dô sprach diu schœne Kriemhilt: „ir mîniu magedîn,
die an dem antpfange mit mir wellen sîn,
die suochen ûz den kisten diu aller besten kleit,
sô wirt uns von den gesten lob unt êre geseit.“ (NL 568)

Explizit wird an dieser Stelle auf die Funktion der Kleidung eingegangen, die vor allem großes Ansehen verschaffen soll und damit den sie betreffenden Aufwand begründet. Prächtige Kleidung fungiert als Zeichen des Reichtums, was die hohe Stellung des Trägers innerhalb der Gesellschaft öffentlich sichtbar macht, ohne dass sie dafür näher beschrieben werden müsste.

Parallel dazu verhält es sich bei der bevorstehenden Begrüßung Kriemhilds durch ihre Gastgeberin Brünhild, als Siegfried nach der Hochzeit mit seiner Frau erneut nach Worms kommt: *Ir mägede unt ir vrouwen hiez si dô sâ zehant / suochen guotiu kleider, die besten die man vant, / die ir ingesinde vor gesten solden tragen* (NL 785,1-3). Auch hier handelt es sich wieder um eine bloße Erwähnung von Kleidung, ohne näher auf ihre Art und Besonderheiten einzugehen; wieder ist die Erwähnung mit dem Heraussuchen der Gewänder verknüpft.

Häufig ist der Schwerpunkt Tätigkeit aber mit vergleichsweise ausführlichen und detaillierten Beschreibungen der Kleidung verbunden, die deutlich über die für Semioralität typischen Benennungen hinausgehen. Diese Darstellungen von Gewändern, die zumindest manche Details nennen und dadurch im Vergleich mit den übrigen Textstellen ausführlich wirken, bilden die zweite große Kategorie des Bereichs Kleidung und Ausstattung in semioralen mittelhochdeutschen Erzähltexten. Hierzu finden sich zahlreiche Beispiele, bei denen die Beschreibung von Materialien, Farben, Schnitten und Verzierungen in Kombination mit ihrer Herstellung oder mit ihrem Heraussuchen aus Kisten und ihrer Zusammenstellung für Boten oder Reisen der Protagonisten verknüpft sind.

Oftmals wird das Motiv des Heraussuchens von Gewändern aus Kisten und Schreinen verwendet, um implizit die Kostbarkeit und das Besondere der Kleider zu betonen und zu steigern. Da sie eben nicht immer getragen werden, sondern nur für besonders wichtige Anlässe gedacht sind, müssen die Kleidungs- und auch die Schmuckstücke erst hervorgeholt werden.

Als Kriemhilds Verwandte diese das erste Mal seit Siegfrieds Ankunft am Hofe Gunthers in der Öffentlichkeit zeigen und somit die erste Begegnung zwischen den beiden initiieren, löst die Aufforderung der Brüder bei ihrer Mutter Ute und bei Kriemhild selbst geschäftiges Treiben aus:

> Dô wart ûz den schrînen gesuochet guot gewant.
> swaz man in der valde der edelen wæte vant,
> die bouge mit den porten, des was in vil bereit.
> sich zierte flîzeclîche vil manec wætlîchiu meit. (NL 276)

Etwas später wird beim Einzug von Ute und Kriemhild mit ihren Damen auf den Festplatz nochmals auf ihre Kleider eingegangen, gewissermaßen als Präsentation des Ergebnisses der zuvor beschriebenen eifrigen Kleidersuche. Die Aussage zur Kleidung selbst ist hier wieder knapp gehalten:

> Uoten die vil rîchen die sach man mit ir komen.
> diu hete scœne vrouwen geselleclîch genomen
> wol hundert oder mêre: die truogen rîchiu kleit.
> ouch gie dâ nâch ir tohter vil manec wætlîchiu meit. (NL 279)

Auf das glanzvolle Gewand Kriemhilds wird noch kurz gesondert eingegangen: *Jâ lûhte ir von ir wæte vil manec edel stein* (NL 282,1). Erneut werden hier Details – der Stoff ist zum Beispiel edelsteinbesetzt – genannt, doch letztlich ist die Hauptaussage, die sich über die Kleidung treffen lässt, ihre kostbare und prächtige Ausstattung. Weder die Farben der Edelsteine noch ihre genaue Art, die implizit einer Farbnennung gleich käme, werden hier benannt. Eine konkrete bildliche Umsetzung scheint auch mit diesen genannten Details nicht möglich zu sein.

Das aktive Auswählen von Kleidung und die Erwähnung gewissermaßen des „Endergebnisses“ kommt in „Nibelungenlied“ und „Kudrun“ mehrfach vor, wobei der Schwerpunkt der Beschreibung teilweise auf der Präsentation des Einkleideergebnisses liegt, die Kleidung also nicht als zur Auswahl stehende oder überreichte Gewänder allgemein beschrieben, sondern sie erst beim Auftreten der festlich Gekleideten geschildert wird. Nicht immer bleiben die Darstellungen an diesen Stellen vage. Die Schilderung kann vergleichsweise viel Raum innerhalb der Erzählung einnehmen, vor allem, wenn es sich auf Ebene der Handlungslogik um die (erste) Begegnung bedeutender Figuren des Werkes handelt, es somit relevant ist, Macht und Hierarchie deutlich nonverbal zu vermitteln.

Dies zeigt sich beispielsweise bei den Empfängen von Gästen im eigenen Herrschaftsbereich, wie hier in der „Kudrun“: *Die Môrunges recken die truogen* an mentel *guot, / rocke ûz Campalîe. rôt als*am *ein gluot / sach man dar ûz erschînen golt mit dem gesteine* (Kud. 332,1-3). Einzelne Kleidungsstücke werden benannt und mit Details versehen, es wird Auskunft

über die Herkunft gegeben und die Farbangabe wird darüber hinaus sogar von einem Vergleich begleitet, was in Darstellungen semioraler Werke äußerst selten zu finden ist.

Auch die Vorbereitung für den Empfang Gunthers, der von seiner erfolgreichen Werbungsfahrt nach Isenstein mit seiner Braut Brünhild zurückkehrt, wird relativ detailliert geschildert, vor allem in Bezug auf die Kleidung. Nach der bei wichtigen Anlässen üblichen Aufforderung Kriemhilds *ûz den kisten diu aller besten kleit* (NL 568,3) herauszusuchen, wird die ausgewählte Ausstattung an späterer Stelle ausführlich präsentiert:

Sehs unt ahzec vrouwen sach man für gân,
die gebende truogen. zuo Kriemhilde dan
kômen die vil schône unt truogen liehtiu kleit.
dâ kom ouch wol gezieret manic wætlîchiu meit,

Fünfzec unde viere von Burgonden lant.
ez wâren ouch die hœhsten, die man dâ inder vant.
die sach man valvahse under liehten porten gân.
des ê der künic gerte, daz wart mit vlîze getân.

Si truogen rîche pfellel, die besten, die man vant,
vor den vremden recken, sô manic guot gewant,
daz ir genuoge schœne ze rehte wol gezam.
er wære in swachem muote, der ir deheiner wære gram.

Von zobel unt von harme vil kleider man dâ vant.
dâ wart vil wol gezieret manic arm unt hant
mit bougen ob den sîden, die si dâ solden tragen.
iu enkunde diz vlîzen ze ende niemen gesagen.

Vil manigen gürtel spæhen, rîch unde lanc,
über liehtiu kleider vil manic hant dô swanc
ûf edel röcke ferrans von pfelle ûz Arabî.
den edeln juncvrouwen was vil hôher freuden bî.

Ez wart in fürgespenge manic schœniu meit
genæt vil minneclîche. ez möht ir wesen leit,
der ir vil liehtiu varwe niht lûhte gegen der wât.
sô schœnes ingesindes nû niht küniges künne hât.

Dô die vil minneclîchen nu truogen ir gewant,
die si dâ füeren solden, die kômen dar zehant,
der hôchgemuoten recken ein vil michel kraft.
man truoc ouch dar mit schilden vil manigen eschînen schaft. (NL 572-578)

Die Nennung verschiedener Materialien, die den Zeitgenossen als äußerst wertvoll bewusst sein mussten,[207] und das Erwähnen von Details wie Gürteln oder Brustspangen ist im „Nibelungenlied“ äußerst selten. Auch der Hinweis auf die Haarfarbe der Damen ist ungewöhnlich, solche Details bleiben meist Unbestimmtheitsstellen. Es fällt auf, dass die Details mit Verben des Bedeutungsfeldes „Tragen“ verknüpft und in die Handlung eingebettet sind, indem sie während der Schilderung des Gangs der Damen zum Empfang genannt werden. Auch diese an sich beschreibende Passage ist somit wie die Darstellungen des geschäftigen Heraussuchens und Nähens von Kleidung mit Aktivität verbunden. Die Beschreibung ist zwar keine bloße Benennung, steht aber auch nicht als kunstvolle *descriptio* für sich, sondern ist wie das aktive Einkleiden von Figuren Teil der Handlung.

Auch an späterer Stelle im „Nibelungenlied“, beim Streit der Königinnen, trägt Kriemhild ihren Damen auf, die besten Kleidungsstücke herauszusuchen. Das Ergebnis ihres Einkleidens und Herausputzens wird schließlich bei dem repräsentativen Schaulaufen der Damen vor dem Wormser Münster geschildert:

> „Nu kleidet iuch, mîne meide“, sprach Sîfrides wîp.
> „ez muoz âne schande belîben hie mîn lîp.
> ir sult wol lâzen schouwen, und habt ir rîche wât.
> si mac sîn gerne lougen, des Prünhilt verjehen hât.“
>
> Man moht in lîhte râten, si suochten rîchiu kleit.
> dâ wart vil wol gezieret manic vrouwe unde meit.
> dô gie mit ir gesinde des edelen küniges wîp
> (dô wart ouch wol gezieret der schœnen Kriemhilden lîp)
>
> Mit drin und vierzec meiden, die brâhte si an den Rîn,
> die truogen liehte pfelle geworht in Arâbîn.
> sus kômen zuo dem münster die meide wol getân.
> ir warten vor dem hûse alle Sîfrides man.
>
> [...]
>
> Hie stuont vor dem münster daz Guntheres wîp.
> dô hete kurzewîle vil maniges ritters lîp
> mit den schœnen vrouwen, der si dâ nâmen war.
> dô kom diu vrouwe Kriemhilt mit maniger hêrlîchen schar.

[207] So war Zobel neben weißem Hermelin die wertvollste Pelzart, die zu Kleidung verarbeitet werden konnte. Vgl. Brüggen: Kleidung und Mode, S. 60.

Swaz kleider ie getruogen edeler ritter kint,
wider ir gesinde daz was gar ein wint.
si was sô rîch des guotes, daz drîzec künige wîp
ez möhten niht erziugen, daz tete Kriemhilde lîp.

Ob iemen wünschen solde, der kunde niht gesagen,
daz man sô rîchiu kleider gesæhe ie mêr getragen,
alsô dâ ze stunden truogen ir meide wol getân.
wan ze leide Prünhilde, ez hete Kriemhilt verlân. (NL 831-837)

Die Erwähnung der Kleidung ist wieder zunächst mit der Aktivität des Auswählens verbunden, dann weiterhin in die Handlung eingebettet, indem das Tragen der Kleidung – auch das in gewisser Weise als Tätigkeit und nicht als bloße Beschreibung dargestellt – mit dem Erscheinen auf dem Vorplatz des Münsters kombiniert wird. Die Nennung von Material und Herkunft gibt zwar keine konkreten Informationen über das Aussehen der Gewänder, aber sie unterstreicht vor allem durch deren fremdländische Herkunft – *geworht in Arâbîn* – deutlich ihre äußerst große Kostbarkeit. Das Thema Kleidung wird an dieser Stelle nach einer kurzen Unterbrechung noch einmal aufgegriffen, wobei die außerordentliche Pracht der Gewänder vergleichsweise breit thematisiert wird, dies aber insgesamt dennoch sehr allgemein gehalten ist. Gesteigert wird die Betonung der besonders prächtigen Ausstattung Kriemhilds und ihrer Damen durch allgemein gehaltene Vergleiche mit bisherigen Ausstattungen und der Darstellung ihrer unübertrefflichen Prächtigkeit. Auch hier findet aber sogleich wieder eine Verknüpfung mit der Handlung statt, indem erwähnt wird, dass dieser Aufzug Brünhild *ze leide* ist. Die Kleidung wird funktionalisiert: die extreme Pracht und Kostbarkeit von Kriemhilds Kleiderwahl ist nicht zuletzt gezielt auf Konkurrenz ausgerichtet, um die ungeliebte Gegnerin sofort offensichtlich zu übertreffen und somit die übergeordnete Stellung deutlich sichtbar zu demonstrieren. Die Handlung wird somit nicht von einem aus dem Kontext losgelösten Einschub der Ausstattungsdarstellung unterbrochen, sondern die Schilderung der einzigartigen Gewänder ist eng in die Handlung eingeflochten und erfüllt eine handlungslogische Funktion.

Die auffälligen Schilderungen des Heraussuchens von Kleidung, des Nähens neuer Gewänder und des Ausstattens für besondere Anlässe, vor allem für Boten- und Werbungsfahrten, die in ihrer Ausführlichkeit in einem deutlichen Kontrast zur restlichen Erzählung stehen, zeigen zweierlei: Zum einen verweist die Betonung des Einkleidens auf den Aspekt der

Körperlichkeit, der oraler und semioraler Dichtung laut Walter Haug eigen ist.[208] Die Frauen des „Nibelungenliedes“ und der „Kudrun“ bauen Männerkörper auf, indem sie sie anziehen. Und auch ihr eigenes Schmücken und Ankleiden betont ihre Körperlichkeit, so dass nicht Beschreibungen der prächtigen Gewänder und Gestalten zu finden sind, sondern ausführliche Schilderungen des jeweiligen Ausstattungsvorgangs. Zum anderen zeigt sich eine Verschiebung der Ebenen: Nicht der Erzähler malt die Figuren hier durch seine Darstellung aus, sondern sie zieren sich vielmehr selbst, indem sie sich zu jeder passenden Gelegenheit prächtig einkleiden und ausstaffieren lassen. Für rhetorisch kunstvolle Beschreibungen auf Erzählerebene bleibt kein Raum, da die Handlung selbst im Vordergrund steht.

Kleidergeschenke

Besonders ausführlich wird auf Kleidung auch im Rahmen von Geschenkgaben an Gäste eingegangen. Das großzügige Überreichen von Geschenken zu besonderen Anlässen gehört ebenso zu den festen Bestandteilen von Festen und Empfängen wie Ritterspiele, Bewirtung und Musik. Hier spiegelt sich die realhistorische Situation des Begrüßungszeremoniells wider, zu deren wesentlichen Bestandteilen Geschenke, vor allem Kleidergeschenke, gehörten.[209] Wertvolle Kleider repräsentierten nicht nur den Status des Trägers, sondern auch den des Schenkers, so dass kostbare Geschenke ehrsteigernd wirkten. Wie schon bei der Ausstattung mit kostbaren Kleidungsstücken wird auch hier wieder funktionalisiert. Bei den Gaben an die Gäste kann es sich sowohl um Begrüßungs- als auch um Abschiedsgeschenke handeln, wobei die Art der Geschenke vielfältig sein kann: Gunther verschenkt beim Siegesfest über die Dänen *âne wâge den vriwenden sîn genuoc, / bî fünf hundert marken, und etslîchen baz* (NL 317,2f.). Sigebant hingegen lässt die Gäste, die zusammen mit seinem Sohn Hagen das Schwert empfangen sollen, einkleiden.[210] Außerdem *zierte er* [die] *wol mit rosse und mit gewande* (Kud. 175,4).

Der Vorgang des Schenkens ist ebenso wie das Ausstatten Teil der Handlung, die Geschenke an sich werden teilweise lediglich aufzählungsartig benannt: *Des edelen wirtes mâge, als ez der künic gebôt, / die gâben durch sîn êre kleider unt golt vil rôt, / ross unt dar zuo silber vil manigem*

208 Vgl. Kap. II.3.
209 Vgl. Brüggen: Kleidung und Mode, S. 124.
210 Vgl. Kud. 175.

vremden man (NL 687,1-3). Die Gaben werden hier nicht um ihrer selbst Willen benannt, sondern explizit als Tat der Ehrsteigerung funktionalisiert. Bloße Benennungen, wie bei diesem Beispiel, finden ihr Gegenstück in ergänzten Nennungen, die zu den geschenkten Gegenständen weitere Zusätze oder Details bekannt geben. Die Aussagen differieren zwischen bloßen pauschalen Erwähnungen hin zu detaillierteren Aufzählungen und knappen Beschreibungen der verteilten Geschenke. Pauschalisierende und detailgebende Darstellungen können dabei auch kombiniert auftreten. Bei der großen Feier der Vermählungen werden in der „Kudrun“ zahlreiche Geschenke verteilt:

Ez was der voget von Sêwen, der die êrste gâbe swanc
sô williclîch von hende, daz im des sageten danc
alle die ez sâhen unde sît erfunden.
des sînen rôten goldes gap dô her Herwîc wol ze tûsent phunden.

Dar zuo gâben kleider sîne mâge und sîne man.
ros mit guoten satelen maniger dô gewan,
de*r* si selten hête geriten vor disen zîten.
daz sach dô ‹...› Ortwîn: si begunden mit der milte strîten.

Der künig von *N*ortlande gap sô rîche wât,
ob iemen bezzer deheine sît getragen hât,
des wizzen wir niht mære noch habens niht erfunden.
er und sîne degene gestuonden kleider blôz in kurzen stunden.

Ez kunde erahten niemen, wie manig*e* rîche w*ât*
die von Môrlanden, als man uns gesaget hât,
liezen dâ belîben ze rossen den vil guoten.
den si dâ geben wolten, die dorften dâ hœhers niht ‹*en*›muoten.
(Kud. 1674-1677)

Die verteilten Gaben werden genannt und durch pauschale Attribute wie *guot*, *rîch* und Unüberbietbarkeitstopoi – *ob iemen bezzer deheine sît getragen hât, / des wizzen wir nicht mære* – ergänzt. Rückschlüsse auf die verschenkten Kleider sind durch diese allgemeinen Angaben unmöglich. Anders wenige Strophen darauf:

Wate der gab eine alsô guot gewant,
daz man an künige*s* lîbe bezzer nie bevant.
von golde und von gesteine was ez überhangen
mit einem netze rîche. dâ mite kom der helt ze hove gegangen.

In ieclîchem stri*c*k*e* lag ein ede*l*stein,
swie sîn name hieze, dâ bî wol daz schein,
daz si versl*iff*en wâren ze Aba*l*î dem lande.
Wate*n* und sîne helde nâmen dô die helde bî ir handen. (Kud. 1683f.)

Ein einzelnes von Wate verschenktes Gewand wird zunächst ebenso allgemein wie die vorherigen Gaben als *guot* und unüberbietbar in seiner Kostbarkeit eingeordnet, sogleich folgt aber eine für semiorale Heldenepen vergleichsweise detaillierte Beschreibung. Auf die einzelnen Edelsteine wird zwar nicht eingegangen, wohl aber auf das ferne Land Abali, in dem sie geschliffen wurden. Die Details bestätigen das Gesamturteil der außerordentlichen Kostbarkeit, es geht sogar so weit, dass explizit bescheinigt wird, *daz für künig*es *gâbe sîn gâbe rei*c*hte verre* (Kud. 1685,3).

Rüstung und Jagdgewand

Ebenso wie Kleidung kommt auch den Rüstungsbeschreibungen oder Darstellungen von Jagdgewändern eine besondere Rolle zu. Auch sie fallen teilweise vergleichsweise ausführlich aus, gehen also über bloße Benennungen hinaus, und ihre Beschreibungen sind wie die von Kleidung ebenfalls sehr häufig mit Aktivität verknüpft, sie sind oftmals parallel zu den Kleidungsdarstellungen aufgebaut. Wie das Heraussuchen bester Kleidung für schöne Damen wird auch die Ausrüstung von Hetels Männern in der „Kudrun“ geschildert: *Dô slôz man ûf die kisten. hin ze hove man truoc, /* d*er si dâ inne wisten, harnasche genuoc, / genagelet wol mit stâle. Der silberwîzen ringe / brâhte man vil den helden* (Kud. 692,1-4). Auch hier werden aus Kisten Ausstattungsgegenstände geholt, einzelne Rüstungsteile werden genannt, außerdem Material und Farbe. Und auch hier sind die Details unmittelbar mit der Handlung verwoben, indem die Rüstungen in Kisten herbeigetragen und den Kriegern gebracht werden.

Überwiegend werden die Rüstungen der Protagonisten eingehend geschildert. So beispielsweise die Brünhilds. Nach der zunächst knappen Einführung Brünhilds kommt es an späterer Stelle im Textverlauf zu einer längeren Ausführung über ihre Rüstung, die durch mehrfache Einschübe, die zumeist die Tätigkeiten der Burgunden in der Zwischenzeit thematisieren, unterbrochen ist. Über ihre Ausrüstung heißt es:

si hiez ir gewinnen ze strîte guot gewant,
eine brünne rôtes goldes unt einen guoten schildes rant.

Ein wâfenhemde sîden daz leit an diu meit,
daz in deheinen strîte wâfen nie versneit,
von pfellel ûzer Lybîâ; ez was vil wolgetân.
von porten lieht gewürhte daz sach man schînen dar an. (NL 428,3-429)

Es wird explizit auf *sehen* verwiesen und das Gesehene mit Aktivität verbunden: Brünhild lässt sich das Gewand bringen, sie legt es an. Die Beschreibung, die auf das Material und auch auf die Herkunft des Stoffes eingeht, außerdem auch Verzierungen benennt, ist in der Darstellung mit Tätigkeit verknüpft. Das Bild, das hier evoziert wird, ist in den Handlungsablauf – die Ausstattung für den Kampf gegen Gunther – eingebunden.

Ebenso verhält es sich mit den weiteren Beschreibungen von Brünhilds Rüstung. Nach Darstellung ihres pracht- und wertvollen Waffenhemdes wird zunächst auf die Kampfvorbereitungen beziehungsweise das Abwarten der Burgunden eingegangen. Kurz darauf setzt die Beschreibung von Brünhilds Ausstattung fort, wiederum vergleichsweise ausführlich:

Der vrouwen schiltvezzel ein edel porte was.
dar ûfe lâgen steine grüene sam ein gras.
der lûhte maniger hande mit schîne wider daz golt.
er müeste wesen vil küene, dem diu vrouwe wurde holt.

Der schilt was under buckeln, als uns daz ist gesaget,
wol drîer spannen dicke, den solde tragen diu maget,
von stahel unt ouch von golde; rîch er was genuoc,
den ir kamerære selbe vierde kûme truoc. (NL 436f.)

Nach Nennung der Verzierungen, die den großen Wert des Schildriemens und damit der gesamten Ausstattung verdeutlichen, ist die weitere Schilderung – in diesem Fall die des Schildes – wieder mit Aktivität verknüpft: Der Schild wird herbeigetragen, die Darstellung mit der aktiven Vorbereitung auf den Kampf mit Gunther verbunden und so in die Handlung integriert.

In ähnlicher Weise wird auch die weitere Ausstattung Brünhilds im Verlauf des Handlungsgeschehens dargestellt:

Vernemt noch von ir wæte: der hete si genuoc.
von Azagouc der sîden einen wâfenroc si truoc,
edel unde rîche; ab des varwe schein
von der küneginne vil manic hêrlîcher stein.

Dô truoc man der vrouwen swære unde grôz
einen gêr vil scharpfen, den si alle zîte schôz,
starc unt ungefüege, michel unde breit,
der ze sînen ecken harte vreislîchen sneit.

Von des gêres swære hœret wunder sagen.
wol vierdehalbiu messe was dar zuo geslagen.
den truogen kûme drîe Prünhilde man. (NL 439-441,3)

Die Informationen, die dem Rezipienten über das Material des Waffenrockes und des Speeres und über die Herkunft des Stoffes gegeben werden, sind auch hier wie bei den Kleidungsdarstellungen mit dem Feld des Tragens verbunden. Zum einen im übertragenen Sinn mit dem Tragen des Waffenrocks, wodurch auf Brünhild als Kämpferin verwiesen wird, und zum anderen – wie bereits bei der vorangegangenen Schildbeschreibung – mit dem Herbeitragen des Speers, um Brünhild für den bevorstehenden Kampf auszurüsten.

Auch eine ausführlichere Rüstungsbeschreibung von Hagens Rüstung im „Nibelungenlied“ ist sehr eng mit dem Tragen und Anlegen derselben verknüpft:

Er was vil wol gewâfent. den schilt er dannen truoc,
sînen helm ûf gebunden, lieht was er genuoc.
dô truog er ob der brünne ein wâfen alsô breit,
daz ze bêden ecken harte vreislîchen sneit. (NL 1532)

Wie auch bei Brünhild werden die Nennungen von Hagens Rüstungsbestandteilen hier mit dem Anlegen beziehungsweise Tragen der Rüstung verknüpft und somit in den Handlungsablauf eingebaut.

Wenig überraschend ist sicherlich der Befund, dass die auffallend ausführlichen Beschreibungen des „Nibelungenliedes“ vor allem bedeutende Figuren betreffen. Zum einen natürlich Protagonisten wie Siegfried, Hagen oder Brünhild, deren Status durch die eingehenden Darstellungen ihrer ausgezeichneten Gewänder und Rüstungen widergespiegelt oder auch noch weiter gesteigert wird. Zum anderen aber auch funktional wichtige Figuren, wie zum Beispiel Boten, da es hier vorrangig auf die Repräsentation des Senders ankommt, die Ausstattung des Boten somit unmittelbar auf diesen zurückfällt. Ebenso verhält es sich bei den ausführlichen Beschreibungen der Begleiter, wie beispielsweise den Damen Kriemhilds, wenn

diese zur Begrüßung oder zur Machtdemonstration in einer langen Prozession auftreten. Ebenso ist es wenig erstaunlich, dass vor allem bei wichtigen Szenen auf ausführliche Kleiderbeschreibungen zurückgegriffen wird, da Kleidung als deutlichster Repräsentationscode fungiert, da er sofort sicht- und lesbar ist. So werden häufig lange Festzüge, vor allem bei Empfängen wichtiger Personen, wie der Ankunft Brünhilds am Wormser Hof, oder zur Machtdemonstration, wie beispielsweise beim Aufeinandertreffen der Königinnen vor dem Wormser Münster, dargestellt. Es handelt sich dabei um eine inszenierte Zurschaustellung und damit Visualisierung der eigenen Position und Macht, die unmittelbar funktioniert.

Betrachtet man diese Darstellungen, die im Vergleich zu oft über mehrere Verse gehende *descriptiones* in Höfischen Romanen immer noch verhältnismäßig knapp gehalten sind, die im Vergleich mit den übrigen Darstellungen durch Benennung in heldenepischen Erzähltexten aber durch ihre Länge und Ausführlichkeit sofort auffallen, so wird deutlich, dass diese beschreibenden Passagen in direktem Zusammenhang zur Handlung stehen. Die evozierten Bilder des Textes stehen dadurch nicht losgelöst neben dem Handlungsgeschehen, sondern sind in dieses integriert. Sie werden zu einem Teil der Handlung. So in die aktive Handlung eingebettet, ergibt sich die Bildmächtigkeit aus der Gesamtszene.

2. Konzeptionelle Schriftlichkeit – Wolframs von Eschenbach „Parzival“ und Hartmanns von Aue „Iwein“

2.1. Charakteristika – Vergleichende Ausführlichkeit

Betrachtet man die Figurendarstellung in schriftlich konzipierten mittelhochdeutschen Erzähltexten des Hochmittelalters, so fallen – wie bereits bei den semioralen heldenepischen Werken – Spezifika der jeweiligen Bildprogramme auf. Diese unterscheiden sich deutlich von denen der Semioralität, wie die Beispiele primär aus Wolframs von Eschenbach „Parzival“ und Hartmanns von Aue „Iwein“ zeigen, die hier exemplarisch für den Status der konzeptionellen Schriftlichkeit herangezogen werden. Grob zusammengefasst zeichnet sich die Figurendarstellung im Höfischen Roman vor allem durch ausführliche Beschreibungen aus, oftmals rhetorisch kunstvollen *descriptiones*, die vielfältige Aspekte, wie zum Beispiel Farben, die von der jeweiligen Figur ausgehende Wirkung und Vergleiche beinhalten.

Vergleiche

Auffallend häufig werden bei der Darstellung von Figuren in Wolframs von Eschenbach „Parzival“ Vergleiche angeführt. Auch im „Iwein“ Hartmanns von Aue finden sich Vergleiche, wenn auch seltener als im „Parzival“. In beiden Werken handelt es sich dabei zum einen um stereotype Vergleiche, die – meist bei der Beschreibung schöner Frauen – wiederholt bei verschiedenen Figuren verwendet werden. Zum anderen aber finden sich häufig auch individuell wirkende Vergleiche, die auf eine bestimmte Figur beziehungsweise Situation zugeschnitten sind. Viele dieser Vergleiche dienen dabei weniger einer konkreten bildlichen Vorstellung, als vielmehr der Betonung von Schönheit und Pracht.

Zur ersten Gruppe, den stereotypen Vergleichen, die mehrfach und zu verschiedenen Figuren der Texte herangezogen werden beziehungsweise an sich keinerlei Originalität und Aussagekraft über die beschriebene Figur aufweisen, gehören zum Beispiel Vergleiche schöner Frauen mit Rosen oder mit der Sonne. So wird unter anderem Condwîramurs im „Parzival“ mit einer vom Tau bedeckten Rose verglichen, die ebenso wie die

schöne Dame den Kontrast der Farben Weiß und Rot aufweist.[211] Mehrfach finden sich Sonnen- beziehungsweise Tagvergleiche. So heißt es zum Beispiel von Herzeloyde: *diu was als diu sunne lieht* (Parz. 102,26). Auch bei dem erstmaligen Auftreten Repanses de schoye wird ein Vergleich zur Betonung ihres Glanzes herangezogen: *nâch den kom diu künegîn. / ir antlütze gap den schîn, / si wânden alle ez wolde tagen* (Parz. 235,15-17). Die Sonne dient im „Parzival“ wiederholt als Vergleichsparameter für das besondere, ihr entweder gleichwertige oder sie sogar noch übertreffende Strahlen einer Figur.[212] Auch zu den immer wieder betonten roten Mündern schöner Frauen gibt es nahezu klassische Vergleiche, so finden sich vor allem Vergleiche mit Feuer oder auch der Verweis auf *ein rubîn schein* (Parz. 63,16). Ebenso regt die makellos weiße Haut vieler Figuren zu Vergleichen an, so beispielsweise der Vergleich mit Schwänen.

Neben diesen stereotypen Vergleichen finden sich bei den Figurendarstellungen aber auch Vergleiche, die einen konkreten Hinweis für die Visualisierung beinhalten oder speziell auf die jeweilige beschriebene Figur angepasst sind. Ampflîse wird als *swankel als ein rîs* (Parz. 806,18) bezeichnet, was Auskunft über ihre Figur gibt und damit von konkretem Visualisierungswert ist. Nicht ihre schlanke Figur ist außergewöhnlich und individuell, sondern die ausgefallene Art des Vergleichs. Feirefiz wird *als ein geschriben permint, / swarz und blanc her unde dâ* (Parz. 747,26f.) geschildert, was seiner schwarz-weiß gefleckten Hautfarbe entspricht und somit konkret und individuell auf ihn zugeschnitten ist.

---

211 *als von dem süezen touwe / diu rôse ûz ir bälgelîn / blecket niwen werden schîn, / der beidiu wîz ist unde rôt.* Parz. 188,10-14. Vgl. zu Rosen bzw. tauigen Rosen bei Wolfram von Eschenbach Fuchs-Jolie, Stephan: *al naz von roete* (*Tit.* 115,1). Visualisierung und Metapher in Wolframs Epik, in: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, hrsg. von John Greenfield, Porto 2004, S. 243-278.

212 Vgl. Brinker-von der Heyde, Claudia: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz* in Wolframs von Eschenbach „Parzival“. In: Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, hrsg. von Christina Lechtermann und Haiko Wandhoff, Bern u.a. 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18), S. 91-103, hier S. 95. Zur Lichthaftigkeit Parzivals vgl. allgemein den grundlegenden Aufsatz von Ingrid Hahn. Hahn, Ingrid: Parzivals Schönheit. Zum Problem des Erkennens und Verkennens im ‚Parzival‘, in: Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter, hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg, Bd. 2, München 1975, S. 203-232.

Darüber hinaus finden sich im „Parzival“ immer wieder temporär passende Vergleiche, wenn Figuren in bestimmten Situationen beschrieben werden. So heißt es über den vor Freude weinenden Gawan:

Gâwân sich hal des tougen,
daz sîniu liehten ougen
weinen muosen lernen.
zeiner zisternen
wârn si beidiu dô enwiht:
wan si habtens wazzers niht. (Parz. 661,21-26)

Die Feststellung, dass Gawans Augen als Zisterne unbrauchbar wären, weil sie das Wasser nicht halten können, fällt aus den übrigen Vergleichen heraus. So ungewöhnlich der Vergleich zuerst wirkt, so ist er doch in dieser Situation nicht unpassend, sondern individuell auf Gawan in dieser konkreten Situation des Textes zugeschnitten.

Auch abstraktere Vergleiche werden gezogen, die nur wenig direkten Bezug zur dargestellten Figur aufzuweisen scheinen. Laudine wird im „Iwein“ als Engel bezeichnet, da ihre Schönheit selbst in ihrer Trauer noch dermaßen groß ist, dass nur Gott sie erschaffen haben könne:

„‚[...]
ouwê daz diu guote
in selhem unmuote
ist sô rehte wünneclîch!
nû wem wære sî gelîch,
enhete sî dehein leit?
zewâre got der hât geleit
sîne kunst und sîne kraft,
sînen vlîz und sîne meisterschaft,
an disen lobelîchen lip:
ez ist ein engel und niht ein wîp.‘“ (Iw. 1681-1690)

Handelt es sich bei Laudine nicht um einen direkten Vergleich im eigentlichen Sinne, so ist dies bei Iwein selbst an späterer Stelle durchaus der Fall: *nû kam her Îwein balde / dort ûz jenem walde / ze velde gewalopieret, / in engels wîs gezieret* (Iw. 2551-2554). Eine Beschreibung, die Aufschluss darüber geben könnte, warum Iweins Aussehen an *engels wîs* denken lässt, fehlt gänzlich. Ebenso jeglicher Hinweis, wie ein Engel überhaupt aussieht. Ersichtlich wird aber, dass das Aussehen der Figur ganz besonders gut sein muss. Deutlich offensichtlich wird auf anderer Textebene dadurch auch die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren Iwein und Laudine –

die Ehepartner ziehen denselben, ungewöhnlichen Vergleich auf sich, der im gesamten Text ansonsten nicht vorkommt.

Des Weiteren gibt es im „Parzival“ mehrfach Vergleiche mit anderen Figuren des Werkes oder darüber hinausgehend mit Figuren anderer Werke. Diese Vergleiche dienen vorrangig dazu, die Schönheit der Figur durch den Vergleich mit einer anderen, bereits als außerordentlich schön eingeführten Figur noch zu steigern, gewissermaßen eine „Schönheitshierarchie“ aufzustellen. Interessant ist dabei vor allem, dass diese Vergleiche keinerlei Hinweise für eine Visualisierung geben, implizit aber die außerordentliche Schönheit verdeutlichen und noch steigern. Ähnlich wie es zum Beispiel im „Nibelungenlied“ wiederholt den Verweis *nie schoeners mohte sîn* gibt, so wird auch hier im Endeffekt lediglich die Aussage „sehr schön“ oder mehr noch „schöner als alle anderen“ getroffen. Die Gestaltung dieser Aussage ist sehr viel aufwendiger. So vergleicht zum Beispiel Gawan die schönen Damen Arnîve, Sangîve, Itonje und Cundrîe mit Orgeluse:

Diu künegin sprach ‚muoz ich sô spehn
daz ir mir, hêrre, habt verjehn,
daz ich iwer meisterinne sî,
sô küsset dise frouwen [alle] drî.
dâ sît ir lasters an bewart:
si sint erborn von küneges art.‘
dirre bete was er vrô,
die clâren frouwen kuster dô,
Sangîven unde Itonjê,
und die süezen Cundrîê.
Gâwân saz selbe fünfte nider.
dô saher für unde wider
an der clâren meide lîp:
iedoch twang in des ein wîp
diu in sîme herzen lac,
dirre meide blic ein nebeltac
was bî Orgelûsen gar. (Parz. 591,1-17)

Orgeluses außerordentliche Schönheit lässt die Damen von Munsalvaesche daneben wie *ein nebeltac* wirken, da ihr schönes Aussehen alle anderen übertrifft. Der Vergleich offenbart dies, obwohl die einzelnen Damen, von Cundrîe abgesehen, als äußerst schön beschrieben wurden.

Nicht nur Orgeluse sondern auch Condwîramurs wird als so schön bezeichnet, dass die Schönheit anderer Frauen neben der ihren keinen Bestand hat: *Lîazen schœne was ein wint / gein der meide diu hie saz* (Parz. 188,6f.). Condwîramurs Schönheit ist sogar so groß und außerordentlich, dass sie intertextuellen Vergleichen standhält:

Condwîr âmûrs ir schîn
doch schiet von disen strîten:
Jeschûten, Enîten,
und Cunnewâren de Lâlant,
und swâ man lobs die besten vant,
dâ man frouwen schœne gewuoc,
ir glastes schîn vast under sluoc,
und bêder Isalden.
jâ muose prîses walden
Condwîr âmûrs:
diu truoc den rehten bêâ curs.
Der name ist tiuschen schœner lîp. (Parz. 187,12-23)

Allein der Vergleich mit den schönsten Damen der zeitgenössischen Literatur ist eine Auszeichnung, die das schöne Aussehen Condwîramurs noch stärker verdeutlicht als dies eine bloße Beschreibung könnte. Hier wird jedoch sogar noch einen Schritt weiter gegangen, indem Condwîramurs diesem Vergleich nicht nur standhält, sondern den übrigen literarischen Figuren, die allesamt für ihre außergewöhnliche Schönheit bekannt sind, sogar noch übergeordnet wird. Dies ist nicht mehr steigerungsfähig.

Äußerst groß ist deshalb auch die Aussagekraft über den Vergleich Repanses de schoye mit Condwîramurs an späterer Stelle: *Cundwîr âmûrs diu lieht erkant / vil nâch nu ebenhiuze vant / an der clâren meide velles blic* (Parz. 811,1-3). Die Ebenbürtigkeit Repanses zu Condwîramurs ist eine der größtmöglichen Auszeichnungen, die diese bekommen kann, wodurch ihre außerordentliche Schönheit wiederum betont wird, wie dies eine ausschließliche Beschreibung nicht leisten könnte.

Solche Vergleiche verschiedener Figuren miteinander bleiben nicht den weiblichen Figuren des „Parzival“ vorbehalten. Auch Parzival und Anfortas werden nebeneinander gestellt:

swaz der Franzoys heizt flôrî,
der glast kom sînem velle bî.
Parzivâls schœn was nu ein wint,
und Absalôn Dâvîdes kint,
von Ascalûn Vergulaht,
und al den schœne was geslaht,
unt des man Gahmurete jach
dô mann în zogen sach
ze Kanvoleiz sô wünneclîch,
ir decheins schœn was der gelîch,
die Anfortas ûz siechheit truoc. (Parz. 796,5-15)

Erstaunlicherweise übertreffen Anfortas Schönheit und Glanz sogar die Schönheit Parzivals, der bis zur Gesundung seines Amtsvorgängers solch unvergleichlichen Glanz ausstrahlt, dass selbst seine anfänglich getragene Narrenkleidung nicht über seine edle Abstammung hinwegtäuschen kann und niemand einem Vergleich mit ihm standgehalten hätte. Auch wenn Anfortas Parzival an Schönheit übertrifft, so wird doch deutlich, dass beide über exorbitanten Glanz und äußerst große Schönheit verfügen; es findet keine Abwertung Parzivals dadurch statt. Ihre Zusammengehörigkeit als Vorgänger und Nachfolger im Amt des Gralkönigs und somit auch ihre Verwandtschaft sind durch ihr Äußeres offensichtlich. An Parzivals Erwähltheit und daran, dass er dieses Amtes würdig ist, kann kein Zweifel aufkommen.

Vergleiche sind bei der Darstellung von Figuren dermaßen üblich, dass auch fremdartige Figuren über die selben Vergleichsfelder wie die übrigen Figuren beschrieben werden. Hier greifen jedoch die stereotypen Formulierungen oft nicht mehr, so dass sie häufig ex negativo verglichen werden:

ist iht liehters denne der tac,
dem glîchet niht diu künegin.
si hete wîplîchen sin,
und was abr anders rîterlîch,
der touwegen rôsen ungelîch.
nâch swarzer varwe was ir schîn,
ir krône ein liehter rubîn:
ir houbet man derdurch wol sach. (Parz. 24,6-13)

Für die schwarze Heidenkönigin Belakane werden die klassischen Vergleiche – Sonne beziehungsweise Licht und Tau auf einer Rose – herangezogen, doch das Fremde an ihr lässt sie unpassend erscheinen. „Die Belacane-Stelle bietet die konventionelle Bildvorstellung in der Negation; das abendländische Schönheitsideal wird durchgestrichen, die Lichthyperbel durch ein Oyxmoron der schwarzen Helligkeit ersetzt, das die schwarze Haut zugleich ästhetisiert und nobilitiert.“[213] Doch obwohl die Darstellung im Endeffekt zeigt, dass sie weder wie die schönen Damen aus der vertrauten Heimat leuchtet wie der Tag noch Haut und Mund dem Tau auf einer Rose gleichen, so entsteht durch das visuelle Oxymoron doch die Gewissheit, dass Belakane außerordentlich schön ist. Die Differenz zu den

213 Schmid, Elisabeth: *weindiu ougn hânt süezen munt* (272,12). Literarische Konstruktion von Wahrnehmung im *Parzival*, in: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, hrsg. von John Greenfield, Porto 2004, S. 229-242, hier S. 239.

christlichen Damen bleibt erhalten – sie ist anders schön. Das Öffnen der gängigen Schönheitsthemenfelder zeigt zwar die Unterschiede, rückt die Heidenkönigin sogleich aber auch in die Nähe ihrer Konkurrentinnen aus dem Abendland, sie ist ihnen durchaus ebenbürtig. Die seit der Antike zu findende Bewertung von schwarzer Hautfarbe als Zeichen des Bösen kann hier ausgeschlossen werden, da sich im Text keinerlei Anzeichen für eine negative Konnotation finden.[214]

Wie die Beispiele zeigen, dienen nicht alle oder vielmehr nur wenige Vergleiche im Feld der Figurendarstellung dazu, Informationen für eine konkrete bildliche Vorstellung zu geben. Sie stellen vielmehr eine, zum Teil äußerst kunstvolle, Art und Weise dar, die Tatsache „sehr schön“ auszudrücken und zu unterstreichen, indem sie in Relation zu anderen Phänomenen oder Figuren gesetzt wird.

Farben

Wie in einem Teil der Vergleichsbeispiele schon ersichtlich wurde, spielen auch Farben und Farbangaben bei der Figurendarstellung in schriftlich konzipierten Erzähltexten wiederholt eine Rolle. Dies können konkrete Angaben sein, die Hinweise über die dargestellte Figur liefern, so hat beispielsweise der *gebûre* im „Iwein“ *ougen rôt, zornvar* (Iw. 451), außerdem *hâr ruozvar* (Iw. 433) und *granen unde brâ / lanc rûch unde grâ* (Iw. 445f.). Häufig finden sich derartige Nennungen konkreter Farben auch bei Kleidungsstücken, wie zum Beispiel Iweins *wîze lînwât reine* (Iw. 6483) oder der *grüene samît* (Parz. 63,23), aus dem Gahmurets prächtiger Mantel geschnitten wurde.

Auch im Themenfeld Farben finden sich ebenso wie bei der Darstellung von Schönheit viele stereotype Angaben und Formulierungen: „Der Deskription weiblicher Schönheit unterliegt ein auffallend stabiles Farbschema.“[215] Dieses ist kulturgeschichtlich durch die Farben Rot und Weiß geprägt, wie zum Beispiel die roten Münder und die weiße Haut schöner Frauen, aber auch Männer, zeigt.[216] Betont wird, vor allem im „Parzi-

---

214 Vgl. Schotte, Manuela: Christen, Heiden und der Gral. Die Heidendarstellung als Instrument der Rezeptionslenkung in den mittelhochdeutschen Gralromanen des 13. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. u.a. 2009 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 49), S. 246.

215 Schausten, Monika: Vom Fall in die Farbe. Chromophilie in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘, in: PBB 130 (2008), S. 459-482, hier S. 462.

216 So u.a. der Mund Parzivals (244,8; gemeinsam mit dem Condwîramurs: 187,3), Gahmurets (63,16f.), ebenso Herzeloydes (110,27), Jeschutes (130,5; 257,18),

val“, sehr häufig helle Hautfarbe und vor allem Glanz und Leuchten, die „Lichthaftigkeit“[217] mancher Figuren.[218] Die Beschreibung weißer Haut respektive Hände findet sich quasi bei allen Schilderungen schöner Personen. So hat beispielsweise Parzival *vil liehtez vel* (Parz. 440,27), bei Orgeluse ist die Rede über *ir liehtez vel* (Parz. 622,28) und Herzeloyde hat *brüstel linde unde wîz* (Parz. 110,25). Diese stereotypen Angaben finden sich nicht nur bei den Hauptfiguren, deren Schönheit mit viel erzählerischem Aufwand gestaltet wird, sondern genauso bei Nebenfiguren, die lediglich in einer einzigen Szene vorkommen und die im Text namenlos bleiben: Die Damen an Gurnemanz’ Hof pflegen ihren Gast Parzival *mit blanken linden henden* (Parz. 167,7), auf Munsalvaesche tragen Jungfrauen *ûf henden blanc* (Parz. 244,14) Getränke in Parzivals Kemenate und auch bei der Beschreibung Lîâzes wird von *ir blanken hende linde* (Parz. 176,18) gesprochen. Der Begriff *lieht* kann dabei wie die roten Münder als allgemeines Synonym für „schön“ gelten und wird ebenso breit gefächert in den Texten eingesetzt, so dass bei seinem Gebrauch kein Unterschied zwischen Personen, Objekten, aber auch Orten zu bemerken ist. Das Attribut *lieht* wertet unterschiedslos alles auf.[219]

Schein und Glanz sind auch in der Fremde beziehungsweise beim Abnormen der literarischen Welt von Bedeutung. So heißt es am Anfang des „Parzivals“ über die Heiden, denen Gahmuret begegnet: *nach rabens varwe was ir schîn* (Parz. 20,6). Ähnlich wie schon bei Belakane, bei der auf dieselben Vergleichsfelder wie bei den Darstellungen schöner Damen aus Gahmurets Heimat zurückgegriffen wird, wirkt der schwarze Schein zunächst paradox. Auch hier wird das bekannte Schönheitsattribut des Scheinens auf das unbekannte Fremde, die dunkle Hautfarbe, übertragen und beides so einander angenähert. Als Fazit bleibt die Tatsache „schön“ aus der zunächst paradoxen Beschreibung übrig. Auf ähnliche Weise funktioniert die Darstellung des *gebûren* im „Iwein“, der für das Abnorme

Sigunes (140,15), Orgeluses (729,18) und auch bei der jüngeren Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn ist von *rôtsüezem munde* (Iw. 7302) die Rede. Vgl. auch Schausten: Vom Fall in die Farbe, S. 462.

217 Hahn: Parzivals Schönheit, S. 205.

218 Vgl. zur Lichtthematik im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach u.a. Brinker-von der Heyde: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz*. Brinker-von der Heydes statistische Analyse ergibt für den „Parzival“ folgenden Befund: das Wort *lieht* wird 148 Male genutzt, *schîn* 114 Male, die Steigerungen *glast* und *glanz* zusammengenommen 21 Male. Auch Hahn thematisiert den Lichtaspekt, sie setzt jedoch einen religiösen Schwerpunkt in der Interpretation. Vgl. Hahn: Parzivals Schönheit.

219 Vgl. Brinker-von der Heyde: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz*, S. 94f.

steht: *er was einem Môre gelîch* (Parz. 427). Die konkrete Farbangabe fehlt, der Vergleich macht die dunkle Hautfarbe dennoch deutlich. Da die stereotypen Formulierungen hier nicht greifen, werden sie – in Kombination mit Vergleichen – einfach umgekehrt. Im Fall des *gebûren* fehlt die direkte Verknüpfung des Gegensatzes höfischer Schönheitsideale an Formulierungsfelder der Schönheit. Der Gegensatz soll hier nicht überbrückt, sondern im Gegenteil noch betont werden, da es sich hier um eine Hässlichkeitsdarstellung handelt.

Die Steigerung der oftmals als hell und weiß beschriebenen Haut sind *glast*, *glanz* und *schîn*, die von manchen Figuren ausgehen. In Wolframs „Parzival“ wird vor allem der Protagonist Parzival selbst wiederholt mit den Worten *glanz*, *glast* und *schîn* beschrieben. Aber auch weitere Figuren des Werkes, vor allem einige der besonders schönen Damen, zeichnen sich durch ihren Schein und ihr Strahlen aus. Es wird in diesem Aspekt der Figurendarstellung nicht nur im „Parzival“ keine deutliche Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren des Werkes gemacht,[220] sondern selbst bei einem Knappen des Grafen vom Schwarzen Dorn in Hartmanns „Iwein“ wird auf dessen, seinem Herrn angemessenen, *schîn* verwiesen, obwohl er – wie auch sein Herr – im weiteren Handlungsverlauf nicht mehr auftreten wird.[221]

Doch Hautfarbe spielt nicht nur als Schönheits- oder in Anlehnung daran als Hässlichkeitsattribut eine Rolle, sondern wird auch wiederholt in Verbindung mit Emotionen eingesetzt; mehrfach erröten beziehungsweise erblassen Figuren. Die dreihundert Damen aus dem Land der Jungfrauen *wurden dicke schamerôt* (Iw. 6299) aufgrund von Iweins Anwesenheit, Iwein wird an späterer Stelle *von leide schamerôt* (Iw. 7673) als Gawein ihn König Artus gegenüber mit Lob und Ruhm auszeichnet und auch Bêne *wart von scheme rôt* (Parz. 550,23) aufgrund von Gawans Anwesenheit. Doch nicht nur Schamgefühle lösen Erröten bei den Figuren aus, auch Freude kann den Wechsel von blasser und roter Hautfarbe auslösen: *des andern âbendes gienc sî dan / dâ sî ir vrouwen eine vant, / unde machte*

220 Vgl. u.a. zu *glast* Parz. 170,21; 186,20; 187,18; 256,10; 311,25; 328,15. Außerdem zu *glanz* u.a. Parz. 486,18; 600,19; 603,23; 612,16; 641,2; 718,30; 765,9. Vgl. auch Brinker-von der Heyde: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz*; zuletzt Haubrichs, Wolfgang: Glanz und Glast. Vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit, in: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011, S. 47-64.

221 Iw. 5583.

sî zehant / von vreuden bleich unde rôt (Iw. 2200-2203). Laudine errötet als Lunete ihr positive Nachrichten von Iwein überbringt.

Indirekte Darstellungen

Nicht nur die Farbnennungen an sich, sondern auch ihre Wirkung findet Erwähnung, was in der Rhetoriktradition eine gute Verankerung in der Memoria verspricht, auch wenn es sich dabei nicht um konkret visualisierbare Darstellungen handelt. Neben den bereits dargestellten Betonungen beziehungsweise Steigerungen von Farbangaben durch Vergleiche finden sich ab und zu gewissermaßen Fortführungen respektive Ausführungen der Wirkung auf andere Figuren, die sich aus den Farbangaben ergeben. So wird zum Beispiel die Wirkung auf die Anwesenden auf Munsalvaesche geschildert, als der gerade angekommene Jüngling Parzival sich den Rost der Rüstung abgewaschen hat: *alt und jung wânden / daz von im ander tag erschine* (Parz. 228,4f.). Und Antikonîe löst im „Parzival“ im Betrachter die Lust nach Liebe aus: *minne gerende gelust / kunde ir lîp vil wol gereizen* (Parz. 409,30-410,1). Auch ihr Bruder, Vergulaht, ist ein weiteres Beispiel hierfür, wie sich bei der Begegnung mit Gawan zeigt: *in dûhte er sæhe den meien / in rehter zît von bluomen gar, / swer nam des küneges varwe war* (Parz. 400,10-12). Zuvor wird bereits auf Vergulahts Glanz eingegangen und *sîn art* [...] *von der feien* (Parz. 400,9) erwähnt. Sein Glanz ist so außerordentlich, dass Gawan bei seinem Anblick an Parzival und dessen Vater Gahmuret denken muss: *Gâwânen des bedûhte, / do der künec sô gein im lûhte, / ez wære der ander Parzivâl, / unt daz er Gahmuretes mâl / hete alsô diz mære weiz, / dô der reit în ze Kanvoleiz* (Parz. 400,13-18). Auch an späterer Stelle, im 16. Buch, wird auf Vergulahts *glast* und Schönheit verwiesen, die so groß sind, dass sie ebenso wie Parzivals als Vergleichswert zum Glanz des Gralkönigs Anfortas herangezogen werden – wenn sie auch freilich neben dessen Glanz und Schönheit trotz der Krankheit Anfortas nicht bestehen können.[222] Die Darstellung Vergulahts sticht auch aus anderen Gründen hervor. Als Gawan ihm und seinem Jagdgefolge in der Nähe von Schanfanzûn begegnet, heißt es: *fünf hundert ritter oder mêr / (ob den alln was einer hêr) / die*

222 *swaz der Franzoys heizt flôrî, / der glast kom sînem velle bî. / Parzivâls schœn was nu ein wint, / und Absalôn Dâvîdes kint, / von Ascalûn Vergulaht, / und al den schœne was geslaht, / unt des man Gahmurete jach / dô mann în zogen sach / ze Kanvoleiz sô wünneclîch, / ir decheins schœn was der gelîch, / die Anfortas ûz siechheit truoc.* Parz. 796,5-15.

kômen im dâ widerriten / in liehten kleidern wol gesniten (Parz. 399,27-30). Die Erwähnung von prächtiger Kleidung ist an sich nicht ungewöhnlich, Rüdiger Schnell verweist jedoch auf eine Unstimmigkeit, die beim zeitgenössischen Rezipienten Irritation erzeugen müsste: Für die Vogeljagd wird allgemein unauffällige, graue Kleidung empfohlen, der prächtige Aufzug von Vergulahts Jagdgesellschaft erscheint damit unpassend und irritierend.[223] Die Gestaltung der Figur in sich bleibt so jedoch stimmig. Vergulahts Schönheit ist auffallend und seine Kleidung unterstützt seine ansehnliche Erscheinung ebenso wie die Wirkung auf andere Figuren, die von ihm ausgeht. Der Bruch in der Handlungslogik durch das Tragen der falschen Kleidung erscheint deshalb akzeptabel.

Zur Darstellung außerordentlichen Glanzes wird mehrfach die Hypothese aufgestellt, dass es bei Anwesenheit der jeweiligen Figur auch dann hell im Raum bliebe, wenn alle Kerzen ausgingen beziehungsweise dass es auch hell wäre, wenn gar keine Lichtquellen vorhanden wären. Die Wirkung des Glanzes ist groß genug, um alles zu erleuchten.[224]

Nicht alle Erwähnungen der Wirkung, die von Figuren ausgeht, sind mit Beschreibungen der Figur kombiniert. Viele stehen durchaus auch alleine im Text und geben somit nur indirekt Auskunft über die jeweilige Figur. Als Iwein nach Lunetes öffentlicher Anklage die Artusgesellschaft verlässt und dem Wahnsinn verfällt, findet sich zunächst nur eine kurze Darstellung:

er stal sich swîgende dan
(daz ersach dâ nieman)
unz daz er kam vür diu gezelt
ûz ir gesihte an daz velt.
dô wart sîn riuwe alsô grôz
daz im in daz hirne schôz
ein zorn unde ein tobesuht,
er brach sîne site und sîne zuht
und zarte abe sîn gewant,
daz er wart blôz sam ein hant.
sus lief er über gevilde
nacket nâch der wilde. (Iw. 3227-3238)

Iwein wird hier nicht beschrieben, sondern lediglich das Ablegen der Kleider und das anschließende Nacktsein werden geschildert. Auch im An-

[223] Vgl. Schnell, Rüdiger: Vogeljagd und Liebe im 8. Buch von Wolframs ‚Parzival‘. In: PBB (Tüb.) 96 (1974), S. 246-269, hier S. 249 Fußnote 14.

[224] Dies ist z.B. bei der Darstellung Herzeloydes der Fall: Parz. 84,13-15. Ähnlich auch bei Orgeluse: Parz. 638,9-19.

schluss an diese Textstelle findet sich keine Beschreibung Iweins, sondern ausschließlich die Schilderung seiner Lebensumstände in der Wildnis. Seine extreme, nicht bloß geistige, sondern auch körperliche Veränderung vom Artusritter zum Wahnsinnigen außerhalb der höfischen Gesellschaft wird erst durch die Reaktion eines Einsiedlers deutlich, dem er im Wald begegnet: *der selbe sach im daz wol an / daz er niht rehtes sinnes was. / der vlôch in, daz er genas, / dâ bî in sîn hiuselîn. / dane wâner doch niht sicher sîn / unde verrigelte vaste die tür: / dâ stuont im der tôre vür* (Iw. 3288-3294). Iweins neue Gestalt ist offensichtlich furchteinflößend, auch wenn sie im Text nicht näher beschrieben wird.

Ebenfalls überwiegend indirekt ist im „Iwein“ die Darstellung der Tochter des alten Paares, der Iwein während seiner aventiure in der Burg zum Schlimmen Abenteuer im Burggarten begegnet:

und vor in beiden saz ein maget,
diu vil wol, ist mir gesaget,
wälhisch lesen kunde:
diu kurzte in die stunde.
ouch mohte sî ein lachen
vil lîhte an in gemachen:
ez dûhte sî guot swaz sî las,
wand sî ir beider tohter was.
ez ist reht daz man sî krœne,
diu zuht unde schœne,
hôhe geburt unde jugent
rîcheit unde kiusche tugent,
güete und wîse rede hât.
diz was an ir, und gar der rât
des der wunsch an wîbe gert. (Iw. 6455-6469)

Zwar wird die Schönheit der Tochter explizit erwähnt, jegliche Beschreibung ihres Aussehens, die Details preisgeben würde, fehlt jedoch. Ihre Schönheit beziehungsweise ihre außergewöhnliche Erscheinung, die nahezu an Vollkommenheit grenzt, wird vorrangig über ihre Tugenden, ihre gute Erziehung und ihre höfischen Fähigkeiten indirekt abgeleitet: mehr kann man sich von einem höfischen Fräulein nicht wünschen. Unterstrichen wird die Vortrefflichkeit der Dame auch hier durch die – potentielle – Wirkung, die sie auf andere, in diesem Fall Iwein, und selbst auf himmlische Wesen haben könnte:

er jach daz man an kinde
niemer mêre vinde
süezer wort noch rehter site:

sî mohte nâch betwingen mite
eines engels gedanc,
daz er vil lîhte einen wanc
durch sî von himele tæte;
wand sî sîn selbes stæte
einen selhen minnen slac sluoc,
die er in sînem herzen truoc,
möht die ûz sînem gemüete
deheines wîbes güete
iemer benomen hân,
daz hete ouch sî benamen getân.
und het er sî nie gesehen,
sô wær im verre baz geschehen:
wand im tete daz scheiden wê.
ern erkunte sît noch ê
âne sîn selbes wîp
nie süezer rede noch schœnern lîp. (Iw. 6497-6516)

Die Ausweitung vom Irdischen ins Himmlische durch die genannte anzunehmende Wirkung auf einen Engel steigert die außergewöhnliche Schönheit der jungen Dame ins Extrem, da sie kaum mehr zu überbieten ist. Zusätzlich ist die Darstellung durch ihre Ungewöhnlichkeit äußerst gedächtniswirksam.

Auffallend ist wiederum, wie bereits bei manchen der in den schriftlichen Werken verwendeten Vergleiche, dass diese Weiterführungen, indirekten Darstellungen und beschriebenen Wirkungen oftmals keinerlei Hinweise auf das konkrete Aussehen und somit für eine Visualisierung geben, wie es beispielsweise Haut- und Haarfarbe oder Details der Kleidungsstücke täten. Statt einer detaillierten Beschreibung der Figur an sich wird die tatsächliche oder auch nur potentielle Wirkung dieser auf andere dargestellt. Letztlich wird oftmals das Unbeschreibbare, die von etwas ausgehende Wirkung, dargestellt, indem es über die Reaktionen anderer Figuren gespiegelt wird. Dies ermöglicht Rückschlüsse auf das Aussehen – sehr schön oder sehr hässlich. Es geht dabei letztlich weniger um das Aussehen selbst, sondern handelt sich um rhetorisch kunstvolle Darstellungen, die den beschriebenen Aspekt unterstreichen und verstärken. Vor allem die Extreme des Aussehens – außerordentlich große Schön- oder Hässlichkeit – sind etwas, das nicht zuletzt intensiv empfunden und nicht ausschließlich gesehen wird.[225] Sowohl Schönheit als auch Hässlich-

[225] Vgl. Ingrid Hahn, die Schönheit bei Wolfram von Eschenbach nicht als einen Zustand, sondern als einen Vollzug, etwas Energetisches auffasst. Hahn: Parzivals Schönheit, S. 206.

keit lösen Empfindungen aus, die an sich nicht visualisierbar sind, sondern Hilfsmittel für ihre adäquate Darstellung bedürfen. Auch ohne Hinweise auf das konkrete Aussehen wirken diese Beschreibungen äußerst gedächtniswirksam und intensiv, da sie vom Gewöhnlichen losgelöst sind.

descriptiones

Die sicherlich auffälligste und häufigste Methode der Figurendarstellung in schriftlich konzipierten mittelhochdeutschen Erzähltexten ist die Beschreibung in großer Detailgenauigkeit. Diese Beschreibungen können sehr kurz gehalten sein und nur einige wenige Details beschreiben. Manchmal handelt es sich aber auch um sehr lange, äußerst kunstvolle *descriptiones*, die die jeweilige Figur, meist vor allem die von ihnen getragene Kleidung und Ausstattungsgegenstände, detailliert beschreiben. Sie werden teilweise auf der Figur zugehörige Dinge ausgedehnt, wie zum Beispiel Pferde oder zur Jagd abgerichtete Greifvögel. Kunstvolle Beschreibungen finden sich dabei unabhängig davon, ob es sich um die Darstellung von Protagonisten oder Nebenfiguren handelt, aber auch unabhängig davon, ob die *descriptio* in handlungsarmen oder -intensiven Kontext eingeordnet ist, ebenso kann der Grad der Verknüpfung mit dem Kontext sehr unterschiedlich sein; auch irrelevant ist die Beschaffenheit des beschriebenen Gegenstandes respektive der Figur: Sowohl Schönheit als auch Hässlichkeit lassen sich kunstvoll beschreiben.

Auch nur ein einziges Detail zu einer Figur oder einer Gruppe von Figuren kann erwähnt werden. Dieses ist dabei häufig in die Schilderung anderer Vorgänge und Begebenheiten eingebettet, wie beispielsweise bei einer Bewirtungsszene auf Munsalvaesche im „Parzival“: *môraz, wîn, lûhtertranc, / brâhten juncfrowen dâ mitten kranc, / und ander guote spîse,* / [...] (Parz. 423,17-19). Die schmalen Taillen der die Speisen bringenden Damen auf Munsalvaesche sind ein Detail, das für den eigentlichen Vorgang – das Auftragen der Speisen – irrelevant ist, jedoch, im Gegensatz zu anderen bereits dargestellten Charakteristika der Figurendarstellung im Höfischen Roman, einen vergleichsweise hohen Visualisierungswert aufweist. Es werden Details angegeben, die Hinweise für eine konkrete Visualisierung – hier die schlanke Taille der Damen – beinhalten. Etwas ausführlicher, aber insgesamt ebenfalls nur ein kurzer Einschub ist die Darstellung des Hemds, das Iwein von der Tochter des alten Ehepaares erhält: *dar nâch gap sî im an / wîze lînwât reine, / geridiert harte cleine, / und ein samîtes mantellîn: / dar under was härmîn, / als ez ob hemde*

wol stât (Iw. 6482-6487). Die kurze Beschreibung ist lose in die Handlung eingebettet, die junge Dame reicht Iwein das beschriebene Hemd. Materialien und Farben werden direkt und indirekt – *härmin* weist auf weißen Pelz hin – genannt, des Weiteren werden einige wenige weitere Details – *geridiert* – angegeben. Ähnlich verhält es sich bei der Beschreibung des Stillens Parzivals durch dessen Mutter Herzeloyde: *Diu küngîn nam dô sunder twâl / diu rôten välwelohten mâl: / ich meine ir tüttels gränsel: / daz schoup sim in sîn vlänsel* (Parz. 113,5-8). Während die Details zu Herzeloydes Brustwarzen zwar handlungsirrelevant sind, aber Bezug zur beschriebenen Handlung haben – ebenso wie die Beschreibung des Hemds, das Iwein gereicht wird – so ist das Detail zu den Damen Munsalvaesches von der Handlung völlig losgelöst.

Deutlich häufiger als diese kurzen Einschübe sind jedoch Abschnitte, die aus dem Erzählen in lange und ausführliche *descriptiones* übergehen. Wie schon die kurzen Beispiele zeigten, kann man dabei zwischen zwei übergeordneten Kategorien unterscheiden. Die erste Gruppe beinhaltet mehrere vergleichsweise wenig Umfang einnehmende *descriptio*-Passagen, die in die Erzählung eines Vorgangs beziehungsweise Geschehens eingebettet sind. Bei der zweiten Kategorie hingegen ist die *descriptio* scheinbar von der Handlung losgelöst und deutlich länger. Sie wird dabei zu einer Art Standbild innerhalb der Erzählung, das das Handlungsgeschehen vorübergehend anhält.[226]

Der wiederholte Wechsel von Passagen der *descriptio* und der Erzählung lässt sich weder bestimmten Geschehensabschnitten noch bestimmten Figuren zuordnen. Er findet sich sowohl bei Nebenfiguren in eher handlungsarmen Abschnitten als auch bei funktional wichtigen Figuren in relevanten Handlungsabschnitten. Lose in den Handlungsablauf integriert ist so zum Beispiel die Beschreibung der Damen auf Munsalvaesche, die Speisen und Gral in den Festsaal bringen.[227] Nach einem kurzen Erzählerkommentar beginnt die Erzählung mit dem Eintreten zweier junger Mädchen in den Saal. Sofort wird die Erzählung durch eine *descriptio* angereichert, die Auskunft über Haar, Haarschmuck, Farbe der Gewän-

[226] Zur Ekphrasis als Unterbrechung der Handlung vgl. Wunderlich, Werner: Ekphrasis und Narratio. Die Grabmalerei des Apelles und ihre ‚Weiberlisten‘ in Walters von Châtillon und Ulrichs von Etzenbach Alexanderepen, in: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 259-271, hier S. 260.

[227] Vgl. Parz. 232,5-236,22.

der und Position der Gürtel gibt. Danach wird zunächst weiter geschildert, welche Gegenstände nacheinander in den Festsaal gebracht werden, bevor die Erzählung wieder durch kurze aber detaillierte Beschreibung weiterer in den Festsaal hereinkommender Damen ergänzt wird. Wieder werden in gewohnter Art und Weise Schnitte, Farben, Verzierungen und Haarschmuck beschrieben, kombiniert mit Vergleichen und Nennungen von Materialien und deren Herkunft. Die *descriptio* geht zunächst in die Herkunftsgeschichte der schönen Damen über. Danach setzt die Erzählung über die Gralszeremonie auf Munsalvaesche fort und wird nur noch selten durch wenige Verse lange Beschreibungen der anwesenden Damen ergänzt.

Während das Auftragen der Speisen und das Herbeitragen des Grals zwar die Herrlichkeit des Grals und der Gralgesellschaft widerspiegeln, so ist die Szene an sich trotzdem vergleichsweise handlungsarm. Dies stellt jedoch keine Bedingung für die Anreicherung mit *descriptiones* dar. *Descriptiones* finden sich auch an handlungsfunktional wichtigen Stellen, wie das zweite Auftreten Cundrîes am Artushof zeigt. Nach einem Erzählerkommentar und der Ankündigung von Cundrîes Ankunft am Hof geht die Erzählung in die *descriptio* über:

wol dem künfteclîchen tage!
gêrt sî ir süezen mære sage,
als von ir munde wart vernomn!
man sach ein juncfrouwen komn,
ir kleider tiwer und wol gesniten,
kostbære nâch Franzoyser siten.
ir knappe ein rîcher samît
noch swerzer denn ein gênît.
arâbesch golt gap drûffe schîn,
wol geworht manc turteltiubelîn
nâch dem insigel des grâles.
si wart des selben mâles
beschouwet vil durch wunders ger.
nu lât si heistieren her.
ir gebende was hôh unde blanc:
mit manegem dicken umbevanc
was ir antlütze verdecket
und niht ze sehen enblecket.
Senfteclîche und doch in vollen zelt
kom si rîtende über velt.
ir zoum, ir satel, ir runzît,

was rîche und tiure ân alle strît.
man liez se an den zîten
in den rinc rîten. (Parz. 778,13-779,6)

Auch hier werden wieder Informationen über Schnitte, Farben, Herkunft und Kopfschmuck gegeben. Des Weiteren finden sich die üblichen Kombinationen von Farbangaben und Vergleichen, außerdem weitere, darüber hinausgehende Details, wie zum Beispiel über die Art der Mode ihrer Gewänder. Weiter findet mit der Erwähnung der *turteltiubelîn* und der expliziten Zuordnung der Taube als Gralwappen der Verweis auf ihre Herkunft.[228] Die Hässlichkeitsbeschreibung Cundrîes hat an dieser Stelle retardierende Funktion, die von der Handlung ablenkt.

Nach erneuter Aufnahme der Erzählung wird dann zwar noch auf Cundrîes Pferd eingegangen, hier wird jedoch lediglich zusammengefasst: *was rîche und tiure ân allen strît.* Anders als bei ihrem ersten Ritt an den Artushof handelt es sich nun um ein richtiges Pferd und um ein ganz ausgezeichnetes obendrein. Kurz darauf wird die *descriptio* wieder aufgenommen, jedoch mit dem Verweis auf die an früherer Stelle erstmalige ausführliche Beschreibung Cundrîes bei ihrer ersten Ankunft am Artushof.[229]

Häufiger als diese Einbettungen von *descriptiones* in die Erzählung sind in schriftlich konzipierten Erzähltexten des Hochmittelalters jedoch Passagen der zweiten *descriptio*-Kategorie, die der ausschließlichen, nicht von Erzähleinschüben unterbrochenen *descriptio*. Diese hält das Handlungsgeschehen vorübergehend an und hat so tableauartigen Charakter.

In Wolframs „Parzival“ wird an zwei Stellen im Text ausführlich Jeschute, die Frau von Orilus, beschrieben, der Parzival erstmals bereits kurz nach seinem Abschied aus Soltane begegnet. Als Parzival sie zum ersten Mal sieht, heißt es im Text über sie:

228 Zur Deutung der Taube, die in Chrétiens Vorlage nicht vorkommt, vgl. Lewis, Gertrud Jaron: Das Tier und seine dichterische Funktion in Erec, Iwein, Parzival und Tristan, Bern/Frankfurt a.M. 1974 (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur/Etudes parues au Canada en relation avec la philologie et la littérature Allemandes/Canadian Studies in German Language and Literature 11), S. 112f.

229 Auf diesen und weitere spezifische Fälle der Verknüpfung von *descriptio* und Verweis auf frühere Darstellungen wird in Kap. III.2.2 ausführlich eingegangen. Zum zweiten Auftritt Cundrîes am Artushof und weiteren Parallelen bzw. Differenzen vgl. Green, Dennis Howard: The Art of Recognition in Wolfram’s *Parzival.* Cambridge 1982, S. 250-254.

duc Orilus de Lalander,
des wîp dort unde vander
ligende wünneclîche,
die herzoginne rîche,
glîch eime rîters trûte.
si hiez Jeschûte.
Diu frouwe was entslâfen.
si truoc der minne wâfen,
einen munt durchliuhtic rôt,
und gerndes ritters herzen nôt.
innen des diu frouwe slief,
der munt ir von einander lief:
der truoc der minne hitze fiur.
sus lac des wunsches âventiur.
von snêwîzem beine
nâhe bî ein ander kleine,
sus stuonden ir die liehten zene.
ich wæn mich iemen küssens wene
an ein sus wol gelobten munt:
daz ist mir selten worden kunt.
ir deckelachen zobelîn
erwant an ir hüffelîn,
daz si durch hitze von ir stiez,
dâ si der wirt al eine liez.
si was geschicket unt gesniten,
an ir was künste niht vermiten:
got selbe worht ir süezen lîp.
och hete daz minneclîche wîp
langen arm und blanke hant. (Parz. 129,27-130,25)

Die Beschreibung Jeschutes beinhaltet die bereits beschriebenen Charakteristika der Figurendarstellung konzeptioneller Schriftlichkeit. Die stereotypen Farbangaben – roter Mund, weiße Haut – werden mit Vergleichen kombiniert. Es finden sich Angaben zur Wirkung auf andere – der Mund könnte manchen Ritter in Not bringen – und auch der Erzähler selbst stellt sich vor, wie es wäre, Jeschutes Mund zu küssen. Über die Einzelheiten hinaus wird geschlussfolgert, dass nur Gott selbst *ir süezen lîp* erschaffen haben könne, da er dermaßen schön und perfekt sei. Des Weiteren finden sich auch metaphorische Beschreibungen – *der munt ir von einander lief: / der truoc der minne hitze fiur* –, die die *descriptio* Jeschutes ergänzen.

Die ausgeprägte Detailliertheit der ersten Begegnung zwischen Parzival und Jeschute, die kleinste Einzelheiten der schönen Dame und der Situation nennt, wird auch bei der zweiten Begegnung beibehalten; wieder

wird hier beschrieben. Bei dieser erneuten Begegnung trifft Parzival auf Jeschute, als sie stark gezeichnet von der ungerechtfertigten Strafe ihres Ehemannes ist, die letztlich Parzival durch seine unwissend fehlgeleiteten Handlungen zu verantworten hat:

der frouwen trûrec, niht ze geil,
ir surzengel was ein seil:
dem was si doch ze wol geborn.
ouch heten di este und etslich dorn
ir hemde zerfüeret:
swâ'z mit zerren was gerüeret,
dâ saher vil der stricke:
dar unde liehte blicke,
ir hût noch wîzer denn ein swan.
sîne fuorte niht wan knoden an:
swâ die wârn des velles dach,
in blanker varwe er daz sach:
daz ander leit von sunnen nôt.
swiez ie kom, ir munt was rôt:
der muose alsölhe varwe tragen,
man hete fiwer wol drûz geslagen. (Parz. 257,5-20)

Nach einem kurzen Erzählerkommentar über das Verhältnis von Armut und Schönheit ergibt sich ein Gespräch zwischen Jeschute und Parzival. Danach wird die Beschreibung Jeschutes wiederaufgenommen und noch ergänzt:

al weinde diu frouwe reit,
daz si begôz ir brüstelîn,
als si gedræt solden sîn.
diu stuonden blanc hôch sinewel:
jane wart nie dræhsel sô snel
der si gedræt hete baz. (Parz. 258,24-29)

Wieder werden die gewohnten Charakteristika der Figuren-*descriptio* in schriftlich konzipierten Werken an- und detailliert ausgeführt. Ihre temporär entstellte Schönheit durch die unangemessene Kleidung und die Auswirkungen des fehlenden Sonnenschutzes wird durch die unverwüstliche Schönheit ihres Körpers an sich kontrastiert. Wie auch bei Hartmanns Enite kann die ärmliche, zerschlissene Kleidung den adeligen Körper nicht

entstellen:[230] „Wo Kleidung und Körper nicht zueinander passen, kann der soziale Status vom Leib abgelesen werden.“[231]

Betrachtet man die Beschreibung Jeschutes als Ganzes, so fällt zunächst ihre Länge auf. Die Informationen, die der Rezipient erhält, sind vergleichsweise reich: Man erfährt auch kleinste Details, wie den leicht geöffneten Mund und die im Schlaf von sich geschobene Decke; verschiedene Farben werden angeführt und durch diverse Vergleiche noch gesteigert; schließlich wird sogar auf Gott als Schöpfer Jeschutes verwiesen, da nur Gott eine solch wundervolle Gestalt erschaffen könne. Die Beschreibung Jeschutes gibt zahlreiche Informationen und Details für die Visualisierung. Die Ausführlichkeit der zweiten Beschreibung steht in Bezug zur ersten, betont den Kontrast der Differenz. Damit einhergehend zeigt sich jedoch eine gewisse Loslösung vom Handlungsgeschehen. Der erzählte Handlungsverlauf wird durch die *descriptio* unterbrochen, wodurch es vorübergehend zu einem Stillstand des Geschehens kommt. So groß der Visualisierungswert durch die vergleichsweise große Ausführlichkeit an Einzelheiten zunächst erscheint, so zeichnet sich doch zugleich mit diesem Detailreichtum auch die Loslösung vom eigentlichen Geschehen ab. Das Bild steht für sich und wird dadurch zu einer Art Standbild.

Doch nicht nur außergewöhnliche Schönheit, wie beispielsweise die Jeschutes, wird durch kunstvolle *descriptiones* dargestellt, sondern auch das Gegenteil, große Hässlichkeit, findet ausführliche Beschreibungen, wie sich eindrucksvoll am Beispiel der Gralsbotin Cundrîe im „Parzival“ zeigt. Als diese zum ersten Mal an den Artushof geritten kommt, heißt es über sie:

> Diu maget witze rîche
> was gevar den unglîche
> die man dâ heizet bêâ schent.
> ein brûtlachen von Gent,
> noch plâwer denne ein lâsûr,
> het an geleit der freuden schûr:
> daz was ein kappe wol gesniten
> al nâch der Franzoyser siten:

[230] Vgl. zu Enite und der Diskrepanz zwischen Körper und Kleidung in Hartmanns „Erec“: *der megede lîp was lobelich. / der roc was grüener varwe, / gezerret begarwe, / abehære über al. / dar under was ir hemde sal / und ouch zebrochen eteswâ: / sô schein diu lîch dâ / durch wîz alsam ein swan. / man saget daz nie kint gewan / einen lîp sô gar dem wunsche gelîch: / und wære si gewesen rîch, / sô gebræste niht ir lîbe / ze lobelîchem wîbe. / ir lîp schein durch ir salwe wât / alsam diu lilje, dâ si stât / under swarzen dornen wîz.* Er. 323-338.

[231] Schulz: Schwieriges Erkennen, S. 247.

drunde an ir lîb was pfelle guot.
von Lunders ein pfæwîn huot,
gefurriert mit einem blîalt
(der huot was niwe, diu snuor niht alt),
der hieng ir an dem rücke.
ir mære was ein brücke:
über freude ez jâmer truoc.
si zuct in schimpfes dâ genuoc.
über den huot ein zopf ir swanc
unz ûf den mûl: der was sô lanc,
swarz, herte und niht zu clâr,
linde als eins swînes rückehâr.
si was genaset als ein ein hunt:
zwên ebers zene ir für den munt
giengen wol spannen lanc.
ietweder wintprâ sich dranc
mit zöpfen für die hârsnuor.
mîn zuht durch wârheit missefuor,
daz ich sus muoz von frouwen sagen:
kein andriu darf ez von mir klagen
Cundrî truoc ôren als ein ber,
niht nâch friundes minne ger:
Rûch was ir antlütze erkant.
ein geisel fuorte se in der hant:
dem wârn die swenkel sîdîn
unt der stil ein rubbîn.
gevar ale eines affen hût
truoc hende diz gæbe trût.
die nagele wâren niht ze lieht;
wan mir diu âventiure gieht,
si stüenden als eins lewen klân.
nâch ir minn was selten tjost getân. (Parz. 313,1-314,10)

Die Hässlichkeitsbeschreibung bleibt dicht an rhetorischen Vorgaben und auch hier wird das Fremde beziehungsweise das Abnorme zunächst über das Bekannte und Vertraute als Gegenentwurf bestimmt.[232] Ihr Haar ist nicht *clâr* und *linde*, sondern der genaue Gegensatz davon, *swarz* und *herte*. Explizit werden die entsprechenden Schlagwörter genannt, um den Kontrast noch zu steigern. Cundrîe entspricht bei weitem *niht nâch friundes minne ger*. Gerade deshalb wird sie äußerst ausführlich beschrieben. Vor allem das Extreme an ihr führt zu zahlreichen Vergleichen, vorrangig mit wilden Tieren, um ihr Aussehen anschaulich zu machen. Dabei

232 Vgl. zum rhetorischen Aufbau der Beschreibung Salmon, Paul: The Wild Man in ‚Iwein‘ and Medieval Descriptive Technique. In: Modern Language Review 56 (1961), S. 520-528, hier S. 523.

werden oftmals stereotype Vergleiche gewählt, die der Bereich der Hässlichkeit ebenso wie derjenige der Schönheit aufweist.[233] Der *gebûre* des „Iwein“ ruft durch seine Hässlichkeit ähnliche bis identische Vergleichsfelder wie das hässliche Geschwisterpaar Cundrîe und Malcrêatiure aus dem „Parzival“ auf.[234] So wird zum Beispiel auch bei der Darstellung

[233] Gewissermaßen kann Cundrîe als Umkehrung Parzivals verstanden werden: „Cundrie represents not the ideal, but an exaggeration in reverse of Parzival's strengths and weaknesses. She is ugly where he is beautiful and beautiful where he is ugly.“ Dementsprechend ist ihre Erscheinung bei der zweiten Begegnung mit Parzival am Artushof – als dieser würdig ist, als Gralkönig nach Munsalvaesche zurückzukehren – zwar immer noch hässlich, aber nicht mehr furchterregend und ihre Ausstattung, wie z.B. ihr Pferd, ist von besserer Art. Blumstein, Andree Kahn: The Structure and Function of the Cundrie Episodes in Wolfram's *Parzival.* In: German Quarterly 51 (1978), S. 160-169, Zitat S. 164f. Ähnlich Kasten, die feststellt, dass Cundrîe zwar äußerlich hässlich sei, aber „in reichlichem Maße das, woran es Parzival mangelt“ besitze. Kasten, Ingrid: Häßliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters. In: Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten, hrsg. von Bea Lundt, München 1991, S. 255-276, hier S. 271f., Zitat S. 271. Ebenso Zimmermann, Julia: Hässlichkeit als Konstitutionsbedingung des Fremden und Heidnischen? Zur Figur der Cundrîe in Wolframs von Eschenbach *Parzival* und in Albrechts *Jüngerem Titurel*, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54 (2007), S. 202-222, hier v.a. S. 210f. Gleichzeitig verkörpert Cundrîe damit aber auch die Opposition zur Artusgesellschaft, die voller Bewunderung für Parzival ist und seine Defizite nicht erkennt. Vgl. Brall, Helmut: Imaginationen des Fremden. Zu Form und Dynamik kultureller Identitätsfindung in der höfischen Dichtung, in: An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der Erzähldichtung des hohen Mittelalters, hrsg. von Gert Kaiser, München 1991, S. 115- 165, hier S. 157.

[234] So sehr die Hässlichkeit Cundrîes auch aus dem Rahmen fällt, so ist sie, da auch sie sich topischer Elemente bedient, keinesfalls ein Anzeichen von Individualität. Vgl. u.a. Gerok-Reiter, Annette: Auf der Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters. In: Individuum und Individualität im Mittelalter. Hrsg. von Jan A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin/New York 1996 (Miscellanea Mediaevalia 24), S. 748-765, hier S. 756. Gerok-Reiter bietet ebendort auch einen knappen Überblick der Forschungsliteratur. Auffallend sind zudem die Parallelen zwischen dem *gebûren* im „Iwein“ und dem büßenden Gregorius auf dem Felsen in Hartmanns von Aue „Gregorius“, deren Beschreibungen ebenfalls ähnlich bis wortgleich sind. U.a. z.B. die Angaben zur Haar und Bart: *ez hete der gebûre / ein ragendes hâr ruozvar: / daz was im vast unde gar / verwalken zuo der swarte / an houbet unde an barte* (Iw. 432-436); *Der arme was zewâre / erwahsen von dem hâre, / verwalken zuo der swarte, / an houbet unde an barte* (Hartmann von Aue: Gregorius der gute Sünder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Friedrich Neumann, Übertragung von Burkhard Kippenberg, Nachwort von Hugo Kuhn, Stuttgart 2007, 3423-3426); ebenso die buschigen Augenbrauen: *dem ungevüegen manne / wâren granen unde brâ / lanc rûch unde grâ* (Iw. 444-446), *mit brâwen behangen / rûhen unde langen*

der Zähne des *gebûren* auf die Hauer eines Ebers zur Verdeutlichung der Beschreibung verwiesen: *er was starke gezan, / als ein eber, niht als ein man: / ûzerhalp des mundes tür / rageten sî im her vür, / lanc, scharpf, grôz, breit* (Iw. 455-459).

Erzählerkommentare und gedankliche Weiterführungen setzen die ankommende Gralsbotin in Relation zu den „gewohnten“ schönen Damen der Artus- und Gralswelt und bestimmen sie über den Kontrast zu diesen, aber auch in sich selbst. Cundrîe gleicht nicht denen, die man gewöhnlich schön heißt, sie stellt jedoch auch nicht einfach einen Gegenentwurf zum Schönheitsideal dar. Die höfischen Seiten Cundrîes, vor allem ihre Kleidung, unterscheiden sich in keinster Weise von anderen *descriptiones* im „Parzival“, die ihren Schwerpunkt auf außerordentliche Schönheit legen. Genaueste Stoffbezeichnungen werden kombiniert mit vergleichenden Farbangaben. Dabei sticht das blaue Gewand Cundrîes hervor, da blaue Kleidung in der mittelhochdeutschen Dichtung äußerst selten ist. Symbolisch gedeutet dient es hier vermutlich als Verweis auf das Himmlische, das Cundrîe als Botin der Gralgesellschaft vertritt.[235] Details wie das Futter ihres Hutes und der Sitz von dessen Borte werden genannt, ebenso die Herkunft mancher Stoffe und die Art ihres Schnittes. Des Weiteren weist Cundrîe eine durch und durch höfische Erziehung auf und zeichnet sich durch ehrenvolle *triuwe* (vgl. Parz. 312,3) aus. Eine Gleichsetzung von hässlich und böse funktioniert an dieser Stelle nicht. Durch die Kombination und den Kontrast höfischer und antihöfischer Eigenschaften wird Cundrîe vielmehr zu einer „positiv konnotierte[n] Außenseiterfigur jenseits höfischer oder antihöfischer Kategorien“ – oder wie Wolfram es formuliert: *diu werde, niht diu clâre* (Parz. 780,2).[236]

Die *descriptio*-Passagen konzeptioneller Schriftlichkeit sind nicht geschlechtsspezifisch. Auch wenn überwiegend Frauen und ihre Gewänder detailliert beschrieben werden, so finden sich doch auch ausführlichste Darstellungen von männlichen Figuren.[237]

(Greg. 3441f.); außerdem die geröteten Augen: *diu ougen rôt, zornvar* (Iw. 451), *diu ougen tief trüebe und rôt* (Greg. 3439).

235 Zur Farbe Blau und ihrer Verwendung bei Kleidungsdarstellungen vgl. Raudszus: Die Zeichensprache der Kleidung, S. 223.

236 Gerok-Reiter: Auf der Suche nach der Individualität, S. 757.

237 Barbara Haupt sieht den Grund für die häufigere Darstellung von Frauen zum einen darin, dass „der weibliche Körper zu einem Kulturgut stilisiert“ wurde, und zum anderen darin, dass die Darstellung weiblicher Körper und Erotik männliche Rezipienten ansprechen sollte. Haupt: Der schöne Körper in der höfischen Epik, S. 66.

Wenn auch vergleichsweise kurz, so wird doch detailreich die Kleidung des Anfortas im „Parzival“ geschildert:

Der wirt het durch siechheit
grôziu fiur und an im warmiu kleit.
wît und lanc zobelîn,
sus muose ûze und inne sîn
der pelliz und der mantel drobe.
der swechest balc wær wol ze lobe:
der was doch swarz unde grâ:
des selben was ein hûbe dâ
ûf sîme houbte zwivalt,
von zobele den man tiure galt.
sinwel arâbsch ein borte
oben drûf gehôrte,
mitten dran ein knöpfelîn,
ein durchliuhtic rubîn. (Parz. 231,1-14)

Material, Angaben zur Herkunft, Farben, Vergleiche, kleinste Details wie das *knöpfelîn* auf der arabischen Borte, die Edelsteinart, der Schnitt, alles wird beschrieben. Und obwohl die Beschreibung die außerordentliche Kostbarkeit bereits zum Ausdruck bringt, wird ihr hoher Wert auch noch einmal explizit erwähnt.

Und ebenso wie bei den Damen findet auch bei den männlichen Figuren nicht nur besonders ausgeprägte Schönheit ausführliche Beachtung, sondern wiederum auch große Hässlichkeit, wie die Schilderung des *gebûren* in der Erzählung des gescheiterten aventiure-Ritters Kalogrenant im „Iwein“ zeigt:

„[...]
do gesach ich sitzen einen man
in almitten under in:
daz getrôste mir den sin.
dô ich aber im nâher kam
und ich sîn rehte war genam,
dô vorht ich in alsô sêre
sam diu tier, ode mêre.
sîn menneschlîch bilde
was anders harte wilde:
er was einem Môre gelîch,
michel unde als eislîch
daz ez nieman wol geloubet.
zewâre im was sîn houbet
grœzer dan einem ûre.
ez hete der gebûre

ein ragendes hâr ruozvar:
daz was im vast unde gar
verwalken zuo der swarte
an houbet unde an barte,
sîn antlütze was wol ellen breit,
mit grôzen runzen beleit.
ouch wâren im diu ôren
als einem walttôren
vermieset zewâre
mit spannelangem hâre,
breit alsam ein wanne.
dem ungevüegen manne
wâren granen und brâ
lanc rûch unde grâ;
diu nase als einem ohsen grôz,
kurz, wît, niender blôz;
daz antlütze dürre und vlach;
(ouwî wie eislîch er sach!)
diu ougen rôt, zornvar.
der munt hâte im gar
bêdenthalp diu wangen
mit wîte bevangen.
er was starke gezan,
als ein eber, niht als ein man:
ûzerhalp des mundes tür
rageten sî im her vür,
lanc, scharpf, grôz, breit.
im was daz houbet geleit
daz im sîn rûhez kinnebein
gewahsen zuo den brüsten schein.
sîn rücke was im ûf gezogen,
hoveroht und ûz gebogen.
er truoc an seltsæniu cleit:
zwô hiute het er an geleit:
die heter in niuwen stunden
zwein tieren abe geschunden.
er truoc einn kolben alsô grôz
daz mich dâ bî im verdrôz.
[...]“ (Iw. 418-470)

Sehr ähnlich zu der Beschreibung Cundrîes bietet auch die des *gebûren* viele Details über sein Aussehen. Zahlreiche Vergleiche, auch hier vorrangig aus dem Feld wilder Tiere, werden angeführt, wobei die bereits

dargestellten Parallelen zur Beschreibung der Gralsbotin Cundrîe auffallen.[238] Die besondere visuelle Intensität dieser Beschreibungen liegt in ihrer Loslösung vom Gewöhnlichen durch die Darstellung des Extremen, was laut „Rhetorica ad Herennium“ per se bereits äußerst gedächtnisunterstützend und damit bildhaft ist. Auch die Beschreibung des Hässlichen greift dabei auf rhetorische Vorgaben und stereotype Formulierungen zurück, die immer wieder verwendet werden.[239] Ebenfalls geben direkte und indirekte Farbangaben – auf der einen Seite die explizite Nennung der Haar- und Augenfarbe, auf der anderen Seite die implizierte Aussage zur dunklen Hautfarbe über einen gezogenen Vergleich – konkrete Auskünfte für eine Visualisierung, ebenso Details wie die Stellung der Zähne und die Länge der Haare. Aufgrund der Darstellung des *gebûren* durch eine andere Figur des Textes, Kalogrenant, statt durch den Erzähler bleibt eine explizite Nennung der – potentiellen – Wirkung auf andere Figuren durch entsprechende Erzählerkommentare aus. Dennoch wird sie durch die zweifache Nennung des Adjektivs *eislîch* und die damit implizierte Wirkung auf den Beschreibenden mehr als deutlich.

Ausweitung auf Zubehör

Doch nicht nur das Aussehen selbst und die Kleidung der dargestellten Figur, sondern auch andere Gegenstände der zur Figur gehörenden Ausstattung können in die ausführlichen Beschreibungen mit einbezogen sein, so zum Beispiel kostbare Pferdedecken, Rüstungen, Waffen und Schilde, da ihre Prächtigkeit – oder in anderen Fällen ihre Ärmlichkeit – ebenso Auskunft über die Person gibt, wie das Aussehen dieser selbst und ihrer Kleidung. Gahmurets Waffenrock und Schild sind genauso kostbar wie die Decken seines Pferdes, da die besondere Prächtigkeit dieser Gegenstände auf seine eigene Pracht und seinen Reichtum verweisen:

wie er gezimieret sî?
sîn ors von îser truoc ein dach:
daz was für slege des gemach.
dar ûf ein ander decke lac,

[238] Anders als Cundrîe im „Parzival“ ist der *gebûre* im „Iwein“ jedoch auch innerlich völlig unhöfisch. Seine berühmte Frage *âventiure? waz ist daz?* (Iw. 527) zeigt seine Distanz und Unkenntnis der ritterlich-höfischen Welt.

[239] Vgl. Salmon: The Wild Man; vgl. außerdem den „Attributekatalog“ von Seitz: Seitz, Barbara: Die Darstellung häßlicher Menschen in mittelhochdeutscher erzählender Literatur von der Wiener Genesis bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts. Tübingen 1967, S. 29-42.

ringe, diu niht swære wac:
daz was ein grüener samît.
sîn wâpenroc, sîn kursît
was ouch ein grüenez achmardî:
daz was geworht dâ zArâbî.
Dar an ich liuge niemen:
sîne schiltriemen,
swaz der dar zuo gehôrte,
was ein unverblichen borte
mit gesteine harte tiure:
geliutert in dem fiure
was sîn bukel rôt golt. (Parz. 36,22-37,7)

Von einer rhetorischen Frage eingeleitet beginnt eine detailreiche Schilderung. Zusätzlich zu den üblicherweise gemachten Angaben zu Farben, Materialien und Verzierungen finden sich hier auch Angaben zur Funktion mancher Ausstattungsgegenstände (*daz was für slege des gemach*) und vor allem auch zu ihrer Herstellung (*daz was geworht dâ zArâbî*; *geliutert in dem fiure*). Die Herstellung in fernen Ländern oder unter großem Aufwand verdeutlicht den großen Wert der Ausstattung noch einmal mehr.

Durchaus häufig finden sich solche *descriptiones*, die keinerlei Angaben zur Person an sich geben – wie zum Beispiel Hinweise über Hautfarbe, Haare etc. –, sondern die ausschließlich die von der Figur getragene Kleidung thematisieren, welche dann zum Teil bis ins kleinste Detail ausgestaltet ist. Die Tatsache außergewöhnlicher Schönheit – oder eben Hässlichkeit – und besonderer Prächtigkeit kann zwar auch pauschal durch einen entsprechenden Erzählerkommentar ausgedrückt werden, vor allem wird es im schriftlich konzipierten Werk aber durch Detailreichtum und kunstvolle Ausschmückungen vermittelt, die rhetorisch anspruchsvoll sind und so die Pracht des Gegenstandes auch sprachlich untermalen.

Bei den Ausweitungen der ausführlichen Figurenbeschreibungen rücken vor allem Pferde in den Blick. Unter der „Perspektive der symbolischen Sinnstiftung“ erweist sich vor allem das „Gefüge Ritter-Pferd“ als wesentliches Kennzeichen des Rittertums.[240] Das Pferd ist dabei „immer auch

[240] Umfassend zur kulturwissenschaftlichen Perspektive: Friedrich, Udo: Der Ritter und sein Pferd. Semantisierungsstrategien einer Mensch-Tier-Verbindung im Mittelalter, in: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450, hrsg. von Ursula Peters, Stuttgart/Weimar 2001 (Germanistische Symposien Berichtsbände XXIII), S. 245-267, hier S. 247; vgl. ebenso ders.: Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Göttingen 2009 (Historische Semantik 5), S. 230-249; Lewis: Das Tier und seine dichterische Funktion, u.a. S. 120.

ethische und ästhetische Einschreibefläche“.[241] So zum Beispiel die Pferde von Figuren, die stellvertretend die Außerordentlichkeit ihrer Reiter und Besitzer zeigen und unterstreichen. Dies geschieht zum Teil wiederum durch die Ausstattung: [...] *und zôch ein pfärit an der hant, / daz vil harte sanfte truoc / (ouch was der zoum rîche gnuoc / daz gereite guot von golde) /* [...] (Iw. 3460-3463). Das goldene, prächtige Zaum- und Sattelzeug von Iweins neuem Pferd, das er nach dem Aufwachen aus seiner Wahnsinnsphase erhält, bringt den Wert und damit die Prächtigkeit zum Ausdruck. Auffallend bei – nicht nur dieser – Darstellung ist vor allem, dass es sich hierbei weniger um eine *descriptio*, sondern um eine indirekte Darstellung der Besonderheit des Pferdes handelt, indem sein ausgeglichener Gang als Qualitätsmerkmal genannt wird. Derartige Eigenschaftsbeschreibungen finden sich bei Pferdedarstellungen häufiger, oft sehr detailliert:

> daz ors einer site pflac:
> grôz arbeit ez ringe wac:
> ez wære kalt oder heiz,
> ezn liez durch reise keinen sweiz,
> ez træte stein oder ronen.
> er dorft im keines gürtens wonen
> doch eines loche nâher baz,
> swer zwêne tage drûffe saz.
> gewâpent reitz der tumbe man
> den tac sô verre, ez hete lân
> ein blôz wîser, solt erz hân geriten
> zwêne tage, ez wære vermiten.
> er lie’z et schûften, selten drabn:
> er kunde im lützel ûf gehabn. (Parz. 161,9-22)

Die Darstellung von Ithers Pferd, das schließlich zu Parzivals Pferd werden wird und damit gleich zweimal hervorragenden Rittern zugeordnet ist, enthält keinen einzigen Hinweis auf sein Aussehen. Deutlich wird anhand seiner Eigenschaften aber zweifellos, dass es sich um ein ausgezeichnetes Pferd handelt, das seinen ebenso außerordentlichen Besitzern in nichts nachsteht. Letztlich handelt es sich bei der Darstellung, deren konkreter Visualisierungswert gleich null ist, um eine eloquente, wortreiche Formulierung der Tatsache „ausgezeichnetes Pferd“.

Doch nicht nur die Pferde von Rittern finden ausführliche Beachtung. Wie bereits bei der Figurendarstellung gibt es auch bei den Pferdebe-

241 Friedrich: Der Ritter und sein Pferd, S. 257.

schreibungen primär Schilderungen der Extreme: außerordentliche Schönheit und Perfektion oder eben große Hässlich- und Schwächlichkeit. So wird das Pferd von Cundrîes Bruder Malcrêatiure, der sich ebenso wie seine Schwester durch seine ausgesprochen große Hässlichkeit auszeichnet, als schwach und armselig ausgestattet geschildert:

daz was ze dræter tjoste
ein harte krankiu koste,
diu stîcledr von baste.
dem edeln werden gaste
was etswenne gesatelt baz.
ûf sitzen meit er umbe daz,
er forht daz er zetræte
des sateles gewæte.
Dem pfärde was der rücke junc:
wær drûf ergangen dâ sîn sprunc,
im wære der rücke gar zevarn.
daz muoser allez dô bewarn. (Parz. 530,23-531,4)

Gawan, der vorübergehend im Besitz von Malcrêatiures Pferd ist, entschließt sich letztlich, das Pferd am Zügel zu führen, da es sehr schwach ist und auch das Sattelzeug zerbrechlich wirkt. Die Darstellung enthält nur wenige konkrete Details, vermittelt aber wieder indirekt – durch Gawans Angst aufzusteigen – die Schwächlichkeit des Pferdes und das schlechte Sattelzeug.

Sehr deutlich wird die Korrelation von Reiter und Ross bei Jeschute im „Parzival“.[242] Von ihrem Mann Orilus verstoßen, weil er ihr, zu Unrecht, Betrug vorwirft, wird ihr elendes und ärmliches Aussehen beschrieben. Die Beschreibung thematisiert jedoch nicht nur Jeschute selbst, sondern beginnt zunächst mit der ausführlichen Darstellung ihres Pferdes:

ir pfärt gein kumber was verselt:
man het im wol durch hût gezelt
elliu sîniu rippe gar.
als ein harm ez was gevar.
ein bästîn halfter lac dar an.
unz ûf den huof swanc im diu man.
sîn ougen tief, die gruoben wît.
ouch was der frouwen runzît
vertwâlet unde vertrecket,
durch hunger dicke erwecket.
ez was dürre als ein zunder.

242 Vgl. Lewis: Das Tier und seine dichterische Funktion, S. 121.

sîn gên daz was wunder:
wandez reit ein frouwe wert,
diu selten kunrierte pfert.
Dâ lac ûf ein gereite,
smal ân alle breite,
geschelle und bogen verrêret,
grôz zadel dran gemêret. (Parz. 256,17-257,4)

Ausführlich und mit vielen Details werden das schlechte Pferd, das Jeschute reitet, und dessen ebenso schlechtes Sattelzeug beschrieben. Der elende Zustand Jeschutes wird noch deutlicher als es die alleinige Beschreibung ihres Aussehens ausdrücken könnte. Die Spiegelung des Reiters im Pferd zeigt sich mit Blick auf die Wiedergutmachung von Jeschutes Schmach. Parzival besiegt Jeschutes Mann Orilus, woraufhin dieser sich mit seiner Frau aussöhnt. Parzival händigt Orilus den Jeschute aus einer Fehlinterpretation heraus weggenommenen Ring aus. Außer dem Ring gibt der Ritter *ir an sîn kursît* (Parz. 270,11). Sein Waffenrock ist wegen des vorangegangenen Kampfes *zerhouwen* (Parz. 270,13) und *zerslagn* (Parz. 270,16), doch immerhin *von rîchem pfelle, wît* (Parz. 270,12). Schritt für Schritt wird Jeschute wieder in die höfische Gesellschaft eingegliedert: Ihre früheren Damen baden sie, die Ehe wird erneut vollzogen, sie erhält prächtige Kleidung, die *man muose lobn* (Parz. 273,25). Den Abschluss ihrer Wiedereingliederung ins gesellschaftliche Leben bildet ihr Pferd: *Dô zôch man der frouwen wert / starc wol gênde ein schœne pfert, / gesatelt unt gezoumet wol* (Parz. 274,1-3). Eine ausführliche Beschreibung wie bei dem zuvor schlechten Pferd fehlt, aber das *schœne pfert* mit dem guten Sattel- und Zaumzeug entspricht wieder Jeschutes Äußerem und spiegelt ihre Stellung.

Nur selten gehen die Erwähnungen und Beschreibungen von Pferden über ihr Aussehen, ihr Zaum- und Sattelzeug und eventuell noch ihre Gangart hinaus. Zu den Ausnahmefällen gehört Gawans Pferd im „Parzival“, das nicht nur angemessen prächtig ist, sondern ihm persönlich deutlich zugeordnet ist. Diese Bindung zeigt sich in einer gewissen Sorge Gawans um sein Pferd, die sich unter anderem auch im Gespräch mit ihm manifestiert.[243] Noch viel bemerkenswerter ist die Tatsache, dass dieses

[243] Als Gawan Gringuljete wiedererlangt, spricht er das Pferd direkt an: *dô sprach er ‚bistuz Gringuljete? / daz Urjâns mit valscher bete, / er weiz wol wie, an mir rewarp: / dâ von iedoch sîn prîs verdarp. / wer hât dich sus gewâpent sider? / ob duz bist, got hât dich wider / mir schône gesendet, / der dicke kumber wendet.‘* Parz. 540,17-24.

Pferd über einen eigenen Namen verfügt, Gringuljete.[244] Nach der Entführung Gringuljetes stellt das vorübergehende Reiten von Malcrêatiures klapprigem Pferd zwar einen gewaltigen Kontrast zu Gawans Aussehen dar, aber: „[D]er Klepper repräsentiert den seelischen Tiefpunkt für diesen Helden, denn Gawan macht sich lächerlich vor Orgeluse (531.8ff.), er ist untauglich für das ritterliche Turnier (530.23), und er wird auf diesem Tier nie zu seinem Ziel gelangen (531.6).“[245] Das Pferd spiegelt seinen Reiter beziehungsweise dessen Inneres.

Versinnlichung

Ein weiteres Charakteristikum der Darstellungen im Höfischen Roman sind wiederholte, wenn auch bei der Figurendarstellung insgesamt seltene, Ausweitungen auf nonvisuelle Bereiche. Die Beschreibungen verbildlichen zum Teil nicht bloß, sondern sie versinnlichen vielmehr, indem sie zu den Beschreibungen weitere sinnlich wahrnehmbare Details ergänzen. Dabei handelt es sich zum einen um mehrfach verwendete, stereotype Angaben, wie beispielsweise heiße Münder schöner Figuren, meist in Kombination mit der Farbangabe rot. Dies kann ebenso Haupt- als auch Nebenfiguren betreffen, so dass Versinnlichung nicht als Auszeichnung besonders wichtiger und außergewöhnlich schöner Figuren gelten kann. So ist auch Antikonîes Mund *heiz, dick unde rôt* (Parz. 405,19), und ebenso die Münder der beiden Töchter des grauen Ritters, dem Parzival zu Ostern im Wald begegnet, sind *rôt, dicke, heiz* (Parz. 449,28). Doch nicht nur explizit gibt es solche Verweise auf visuell nicht Wahrnehmbares, sondern auch im übertragenen Sinne finden sich derartige Verweise, wie beispielsweise innerhalb der ausführlichen *descriptio* Jeschutes, in der es über ihren Mund unter anderem heißt: *der truoc der minne hitze fiur* (Parz. 130,9).

Zum anderen sind die Ausdehnungen auf nicht visuelle sinnliche Bereiche jedoch auch konkrete Angaben, die keineswegs stereotyp sind, sondern auf diese Art und Weise nur einmal im Werk vorkommen: *man bôt im einen mantel sân, / gelîch alsô der roc getân, / der ê des an dem helde lac: / des zobel gap wilden niwen smac* (Parz. 186,7-10). Der Mantel aus Zobelpelz, einem der teuersten Pelze des Mittelalters,[246] ist nicht nur äußerst wertvoll, sondern auch noch so neu, dass er intensiv nach dem wilden Tier riecht.

244 Vgl. Lewis: Das Tier und seine dichterische Funktion, S. 122-125.
245 Ebd., S. 123.
246 Vgl. Brüggen: Kleidung und Mode, S. 60.

Auch akustische Phänomene finden in seltenen Fällen bei der Figurendarstellung Erwähnung. So berichtet Kalogrenant im „Iwein“ über seine Begegnung mit dem Brunnenherrn Ascalon in ungewöhnlicher Weise. Bereits dessen Herannahen wird als Klangphänomen beschrieben: *des geverte / was grimme und alsô herte / daz ich des wânde ez wære ein her* (Iw. 695-697). Darüber hinaus ist aber auch *sîn stimme lûte sam ein horn* (Iw. 701). Die Erwähnung des Klangs wird mit Vergleichen kombiniert und verdeutlicht.

Die ersten Ritter, denen Parzival in seinem Leben begegnet sind sowohl ein außerordentliches Licht- als auch Klangphänomen:

ern het sô liehtes niht erkant.
ûfem touwe der wâpenroc erwant.
mit guldîn schellen kleine
vor iewederm beine
wârn die stegreife erklenget
unt ze rehter mâze erlenget.
sîn zeswer arm von schellen klanc,
swar ern bôt oder swanc. (Parz. 122,1-8)

Die Lichterscheinung der heranreitenden Ritter, die Parzival zunächst für Gott hält, wird durch die gleichzeitige Kombination mit Klang intensiviert. Allgemein markieren Klangphänomene im „Parzival“ wichtige Stationen in der Entwicklung Parzivals, dessen Geburt seiner Mutter bereits durch einen Gewittertraum angekündigt wird.[247]

Seltener ist die Kombination mehrerer Sinnesfelder in einer Beschreibung, wie sie beispielsweise bei Petitcriu, dem kleinen Hund aus Gottfrieds von Straßburg „Tristan“, vorkommt: „Zum einen ist er mehrfarbig, zum anderen befinden sich an seinem Halsband Schellen, deren Klang Tristan sein Entbehrungsleid in der Trennung von Isolde vergessen läßt, und schließlich fühlt sich das Fell des Hundes, wenn man ihn streichelt, wie Samtseide an: Farbe (sehen), Klang (hören) und Tasten (streicheln)

[247] Vgl. zum Traum Herzeloydes Parz. 103,25-104,24. Zum Klang und seiner Funktionalisierung im „Parzival“ vgl. Greenfield, John: *‚waz hân ich vernomn?‘* (120,17): Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, hrsg. von dems., Porto 2004, S. 133-150. Als weitere Beispiele für die Klangmarkierung wichtiger Abschnitte führt Greenfield u.a. noch das Lachen Cunnewares und das Klagen Anfortas an (S. 143).

werden hier als transmodale, gleichsam synästhetische Wahrnehmung zusammengeführt.“[248]

Es zeigt sich, dass viele charakteristische Darstellungsmerkmale der konzeptionellen Schriftlichkeit, hier anhand Wolframs von Eschenbach „Parzival“ und Hartmanns von Aue „Iwein“ aufgezeigt, eine große Ausführlichkeit und ausgeprägten Detailreichtum aufweisen, außerdem viele Vergleiche heranziehen. Gleichzeitig zeigt sich jedoch auch, dass manche der wiederholt und häufig gebrauchten Charakteristika keinerlei Angaben für eine konkrete Visualisierung bieten, sondern im Endeffekt lediglich eloquent und rhetorisch ausgefeilt die Tatsache „schön“ oder vielmehr „sehr schön“ ausführen.

2.2. Ausnahmefälle – Verweigerte und aufgelöste Bilder

Betrachtet man die beschreibenden Passagen in Werken der konzeptionellen Schriftlichkeit, so fallen wiederholt Textstellen auf, in denen die erwarteten und oft auch bereits im gattungstypischen Stil begonnenen detaillierten Beschreibungen abgebrochen beziehungsweise vorübergehend ausgesetzt werden. Die Bildlichkeit wird dabei entweder vollständig aufgelöst oder zumindest zeitweilig durch ein anderes Bild überlagert. Dafür lassen sich verschiedene und vor allem vielfältige Arten von Beispielen finden. Man muss dabei zunächst zwischen zwei übergeordneten Kategorien unterscheiden: Zum einen kann der Versuch, Superiorität darzustellen, durch die übersteigerte Darstellung dazu führen, dass das Bild im Gegenteil zur vermutlich gewünschten Wirkung schwindet, es zur „Auflösung“ des Bildes kommt. Dies stellt gewissermaßen einen – unerwünschten? – Nebeneffekt der Beschreibung dar. Zum anderen werden die Bildauflösung beziehungsweise die Überlagerung mit anderen Bildern und die Verweigerung von Bildern oftmals gezielt eingesetzt. Dies kann auf Ebene der Handlungslogik des jeweiligen Erzähltextes verschiedene Funktionen erfüllen, wie zum Beispiel die Beschleunigung der Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit und damit die Erhöhung der Erzähldynamik, die in den einzelnen Fällen genauer untersucht werden müssen.

[248] Kasten, Ingrid: Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft. In: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, hrsg. von John Greenfield, Porto 2004, S. 13-36, hier S. 28f. Vgl. Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Text, hrsg. von Friedrich Ranke, Berlin/Frankfurt a.M. 1949, 15791-15850.

Unsagbarkeitstopos und Unfähigkeitstopos

Vielfach findet sich in den Schriftlichkeit repräsentierenden Höfischen Romanen der Einsatz von Topoi. Als relevant für die spezifische Bildlichkeit erweisen sich dabei der Unsagbarkeitstopos und der Unfähigkeitstopos, die zu Bildauflösungen führen können. Während bei ersterem der Gegenstand des Erzählens nicht darstellbar ist, ist es beim zweiten der Erzähler, der an seine dichterischen Grenzen stößt beziehungsweise der behauptet, dies zu tun. In beiden Fällen handelt es sich um Aussagen des Erzählers, die eine zu erwartende Beschreibung zunächst explizit verneinen. Die Begründung für den Unfähigkeitstopos ist überwiegend die angebliche Unfähigkeit beziehungsweise fehlende Erfahrung des Erzählers, um einen besonders außergewöhnlichen Gegenstand oder eine besonders schöne Figur adäquat zu beschreiben und dem Gegenstand der Beschreibung somit gerecht zu werden. Des Weiteren wird dieser Topos teilweise angeführt, wenn eine Beschreibung vermeintlich nichts Neues, noch Unerwähntes, mehr bieten könne, eine weitere *descriptio* somit bloße Wiederholung wäre. Außerdem drückt der Erzähler durch den Unfähigkeitstopos zum Teil auch seine Unzufriedenheit mit den hergebrachten Techniken aus, die ihm keine Möglichkeit zu neuen Beschreibungen lassen.[249] Auf ähnliche Weise funktionieren auch die in Unsagbarkeitstopoi teilweise angeführten Entschuldigungen beziehungsweise Begründungen für vermeintlich knappe Darstellungen, die vermitteln, dass auch die längste Beschreibung nicht annähernd ausreichend wäre, um alle Merkmale und Aspekte angemessen darzustellen, da der zu beschreibende Gegenstand in seiner Gänze schlicht undarstellbar ist. Die Schlussfolgerung des Erzählers daraus ist, auf einen Versuch deshalb gleich verzichten zu können und eine Darstellung zu unterlassen.

Zum Teil finden sich verschiedene Formen respektive Begründungen des Unsagbarkeitstopos’ auch in Kombination in einer einzigen Textstelle wieder. So verweist zum Beispiel der Erzähler im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach, als Parzival seinem Halbbruder Feirefiz zum ersten Mal begegnet, zum einen auf die große Differenz zwischen sich selbst und dem zu beschreibenden Halbbruder Parzivals in Bezug auf ihre jeweilige *rîcheit* (Parz. 735,10). Eine Kenntnis des zu Beschreibenden aus eigener Erfahrung und damit die Möglichkeit einer Umsetzung in adäquater Weise

[249] Zu den verschiedenen Einsatzmöglichkeiten und Funktionen des Unsagbarkeits- und Unfähigkeitstopos vgl. Glauch, Sonja: Inszenierungen der Unsagbarkeit. Rhetorik und Reflexion im höfischen Roman, in: ZfdA 132 (2003), S. 148-176.

ist damit ausgeschlossen. Explizit weist der Erzähler darauf hin, dass es ein *wunder* (Parz. 735,9) wäre, wenn er diese Differenz zwischen sich und Feirefiz überbrücken könnte. Zum anderen führt der Erzähler hier aber gleichzeitig auch das Argument an, dass auch die längste Beschreibung gar nicht ausreichen könnte, um Feirefiz’ prächtige und fremdländische ritterliche Ausstattung darzustellen:

> Parzivâl reit balde
> gein eime grôzen walde
> ûf einer liehten waste
> gein eime rîchen gaste.
> ez ist wunder, ob ich armer man
> die rîcheit iu gesagen kan,
> die der heiden für zimierde truoc.
> sage ich des mêre denne genuoc,
> dennoch mac ichs iu mêr wol sagn,
> wil ich sîner rîcheit niht gedagn. (Parz. 735,5-14)

Im Anschluss daran setzt trotz der durch den angeführten Unsagbarkeitstopos verdeutlichten Unmöglichkeit, von dem Fremden und seiner Ausstattung treffend zu berichten, zunächst die Beschreibung der äußerst kostbaren Ausrüstung ein, vor allem der zahlreichen Edelsteine auf Feirefiz’ Waffenrock. Eine ausführliche *descriptio*-Passage, wie sie in Höfischen Romanen im Themenfeld Ausstattung durchaus üblich ist und sich vermutlich auch in der Erwartungshaltung der Rezipienten wiederfinden lässt, gibt es an dieser Stelle jedoch nicht, da die Beschreibung hier immer wieder in Narration übergeht.[250]

Der Rekurs des Erzählers auf die Unbeschreibbarkeit des vorliegenden Gegenstandes in der Kombination mit der Hervorhebung des eigenen Unvermögens betont zum einen natürlich die Superiorität von Feirefiz stark, stellt zum anderen aber vor allem auch die große Kunstfertigkeit des Erzählers heraus. Trotz der eigentlichen Unbeschreibbarkeit des Gegenstandes liefert er dem Rezipienten eine ausführliche und wortgewandte Beschreibung eben dieses Gegenstandes. Das Problem ist also zunächst ein doppeltes. Die Unfähigkeit des Erzählers trifft auf die Unbeschreibbarkeit des Gegenstandes. Und gerade aus dieser Kombination heraus scheint eine eigene Bildmächtigkeit zu entstehen, die die Bildkraft der gewohnten gattungstypischen *descriptiones* übertrifft.

[250] Zum Einsatz von Unsagbarkeitstopoi in Kombination mit detaillierten *descriptio*-Passagen vgl. Glauch: Inszenierungen der Unsagbarkeit, S. 151.

Aktivierung von Erinnerungsbildern

Mehrfach enthalten schriftlich konzipierte Werke textinterne Verweise, in denen mit Hilfe von prägnanten Stichworten auf frühere Beschreibungen des erneut zu Beschreibenden verwiesen wird, woraus sich unter anderem die Möglichkeit ergibt, unverzüglich mit der Erzählung fortzufahren, statt erneut in einer *descriptio* innezuhalten. Eine detailreiche *descriptio* wäre hier nach Aussage des Erzählers außerdem überflüssig und damit auch unangebracht, da sie keine neuen Informationen und Details mehr böte:

> ir habt gehôrt ê des genuoc,
> wie mann für Anfortasen truoc:
> dem siht man nu gelîche tuon
> für des werden Gahmuretes suon
> und och für Tampenteires kint. (Parz. 808,23-27)

Der bei Parzivals zweitem Aufenthalt auf Munsalvaesche gemachte explizite Verweis auf *sehen* aktualisiert das zuvor bereits durch Beschreibung aufgebaute Bild, ruft es erneut hervor. Auch hier wird im Anschluss allerdings nicht völlig auf eine Beschreibung verzichtet – wie bei der ersten Darstellung wird auf die Außerordentlichkeit der Gralsdamen eingegangen und ihr Aussehen beschrieben, wieder wird auch der Ablauf der Zeremonie dargestellt –, aber im Gegensatz zur ersten Darstellung bei Parzivals Verfehlung auf Munsalvaesche ist die Darstellung auf ungefähr 30 Verse zusammengefasst, während die erstmalige Beschreibung der vergleichbaren Darstellung und Handlung über 200 Verse einnimmt.[251] Eine weitere detailreiche und ausführliche *descriptio* erscheint unnötig, da der Rezipient die Details bereits kennt. Sie können in vollem Umfang aus der Memoria des Rezipienten aufgerufen werden und somit die an dieser Stelle vergleichsweise kurze und detailarme Darstellung komplettieren. Wiederum ist das vollständige Bild für das Handlungsgeschehen vorhanden.

Auch im „Iwein“ Hartmanns von Aue wird diese Methode des Aufrufens von bereits aufgebauten Bildern aus der Memoria mehrfach eingesetzt. Sehr deutlich wird dies vor allem an den Quellenszenen.[252] Wie

---

[251] Vgl. zur Gralszeremonie und Bewirtung bei Parzivals erster Einkehr in Musalvaesche: Parz. 232-239.

[252] Zur Einführung der Quelle und dem Beginn der dazugehörigen aventiure in Kalogrenants Bericht vgl. Iw. 553-687; für den Anfang von Iweins Brunnenaventiure vgl. Iw. 979-1001; zur Anwesenheit von König Artus und seinem Gefolge am Brunnen vgl. Iw. 2446-2541. Ähnlich auch Nicola McLelland, die auf die traditionelle Memoria-Technik einer Reihe von Stationen verweist, „auf die bei späterem Be-

bei der Gralszeremonie auf Munsalvaesche im „Parzival“ ist auch die erste Beschreibung der Quelle im „Iwein“ äußerst ausführlich und detailreich. Kalogrenant erzählt beim Pfingstfest am Artushof von seiner lange zurückliegenden misslungenen Quellenaventiure. Dabei berichtet er zunächst von seiner Begegnung mit dem Waldmenschen, der ihm eine ausführliche Natur- und gewissermaßen Architekturbeschreibung gibt. Darauf folgend berichtet Kalogrenant ausführlichst und äußerst detailreich von seiner eigenen Wahrnehmung des wundersamen Ortes. Seine Beschreibung verbildlicht nicht nur, sie versinnlicht vielmehr: Zahlreiche Klangphänomene wie der Vogelgesang und später der Donner werden genannt, es wird von visuell wahrnehmbaren Erscheinungen wie Dunkelheit und von Blitzen und dem anschließenden erneuten Hellwerden berichtet, weiter noch werden taktil wahrnehmbare Erscheinungen wie Regen und Hagel angeführt. Auch auf die bei Kalogrenant durch die jeweiligen Phänomene ausgelösten Emotionen wird eingegangen, zunächst empfindet er Freude, dann Angst und schließlich vorübergehend wieder Glücksgefühle. Kalogrenants Bericht am Artushof, der die Quelle und die dazugehörige aventiure in den Text einführt, malt die Details bis ins Kleinste aus und erzeugt durch für Schriftlichkeit gebräuchliche Techniken eine intensive Bild- respektive Sinnlichkeit. Im weiteren Handlungsverlauf bricht Iwein auf, um die aventiure, an der sein Verwandter Kalogrenant gescheitert war, zu bestehen und so die Ehre wiederherzustellen. Auch Iwein trifft auf den Waldmenschen, der ihm jedoch im Gegensatz zu seiner Begegnung mit Kalogrenant keinerlei Beschreibung der Quelle gibt, sondern ihm nur den Weg dorthin weist. Als Iwein zur Quelle kommt, werden, statt Beschreibungen des Ortes zu geben, nur die relevanten Stichworte der bereits zuvor von Kalogrenant beschriebenen Szenerie aufgerufen: *Vil schiere sach her Îwein / den boum, den brunnen, den stein, / und gehôrte ouch den vogelsanc* (Iw. 989-991). Auch die weitere Handlung wird

darf der Reihe nach der Blick geworfen werden soll“. McLelland, Nicola: Sehen im *Iwein* Hartmanns von Aue: Imaginieren, Beobachten, Erkennen, in: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011, S. 160-176, hier S. 166f., Zitat S. 166. Durch die im „Iwein“ mehrfache „Wiederholung des memorierten Reisewegs (wenn auch nicht jedes Mal in allen Details identisch) haben die Stationen tatsächlich den Status von Gedächtnisstützen erreicht, wie es von der Rhetoriktheorie vorgesehen ist.“ Ebd., S. 167. Darüber hinaus aktivierten die Stationen textintern Iweins Erinnerung, die letztlich zum Erkennen führt. Ebd., S. 167.

äußerst knapp gehalten und liefert vor allem die wesentlichen Stichworte, die auch Kalogrenants Bericht schon enthielt:

dô was sîn twelen unlanc
unz daz er ûf den stein gôz.
dô kam ein siusen unde ein dôz
und ein selch weter dar nâch
daz in des dûhte daz im ze gâch
mit dem giezen wær gewesen:
wan er entriute niemer genesen (Iw. 992-998).

Die Anhaltspunkte der zuvor ausführlich beschriebenen Gegenstände und Begebenheiten sind völlig ausreichend, um beim Rezipienten das zuvor aufgebaute Bildprogramm erneut aufzurufen. Eine erneute, längere *descriptio*-Passage ist hier nicht notwendig, sondern die Handlung kann sofort fortgesetzt werden. Noch stärker gekürzt findet sich die Brunnenszene an späterer Stelle im „Iwein“, als Artus mit seinem Gefolge wie angekündigt zur Quelle kommt, um die von Kalogrenant nicht bestandene aventiure siegreich abzuschließen. Nach der zunächst äußerst detaillierten Beschreibung durch Kalogrenant, der darauf folgenden Auflistung der bereits bildmächtig aufgeladenen wesentlichen Stichworte, wird nun lediglich die Ankunft der Artusritter *zuo dem brunnen* (Iw. 2449) erwähnt. Von Waldmensch, Natur und Quelle fehlt jede Beschreibung, aber auch die Auflistung von Anhaltspunkten, wie sie bei Iweins Brunnenaventiure gemacht wurde, findet sich an dieser Stelle nicht. Die noch ausgeprägtere Abbreviation als bei Iweins Ankunft an der Quelle wird jedoch nicht zur sofortigen Fortführung der Handlung genutzt, sondern zunächst für einen kurzen Exkurs in Form einer Spottrede Keies auf Iwein und Gaweins Reaktion darauf verwendet. Erst das Auslösen der aventiure, das Begießen des Steins, findet wieder Erwähnung:

Der künec Artûs nam in die hant
daz becke daz er dâ hangen vant,
und schuof ez vollez brunnen,
und wolde rehte erkunnen
ob daz selbe mære
wâr ode gelogen wære
durch daz er was komen dar,
unde begôz den stein gar.
dô wart daz weter alsô grôz
daz alle die dâ verdrôz
die dar komen wâren:
und daz sî genâren,
des heten sî verzwîvelt nâch. (Iw. 2529-2541)

Neben dem Begießen des Steines und dem plötzlichen Unwetter wird auch dieses Mal wieder das damit zusammenhängende Gefühl der Angst genannt. Im Vergleich mit den beiden vorangehenden Quellenszenen zeigt sich, dass bei der Einführung des Ortes ein ausführliches Bildprogramm entworfen wurde, das bei der zweiten Szene dann in Form von Stichworten der wichtigsten Merkmale erneut aufgerufen und das schließlich bei der dritten Brunnenaventiure bereits durch die ausschließliche Nennung des Ortes aus der Memoria visualisiert wird. Auf die Beschreibung beziehungsweise das Nennen von Stichworten kann letztlich verzichtet werden, da das Bild gewissermaßen eingeübt wurde und damit beim Rezipienten verfügbar ist.

Anders verhält es sich mit dem Begießen des Steines und dem darauf folgenden Unwetter. Hierbei handelt es sich nicht um die im weitesten Sinne bloße Umgebung, in der die Szene stattfindet, sondern um einen relevanten Teil der Handlung, der immer in genau dieser festen Geschehensabfolge auftritt. Die Handlung muss geschildert werden, um weitergeführt werden zu können. Auf die anfangs detaillierten Beschreibungen wird jedoch auch hier schließlich verzichtet, es reicht die Nennung der Stichworte *weter* und *verdrôz*, um das Geschehen voranzubringen.

Die Darstellung der Quelle und der damit verknüpften starren Handlungsabfolge beginnt zunächst mit einer ausführlichen Beschreibung, die circa 120 Verse einnimmt, wird dann auf knapp zehn Verse verkürzt und schließlich wird die eigentliche Handlung – Keies Spottrede gegen Iwein nicht berücksichtigend – in nochmals ungefähr zehn Versen erzählt,[253] wobei hier der Schwerpunkt auf der Reflexion König Artus’ und den Emotionen der Artusritter liegt. Das Zentrum der Darstellung verschiebt sich und die ursprüngliche Beschreibung wird noch weiter gekürzt. Die kurze Zusammenfassung beziehungsweise Nennung von Stichworten, die gegeben wird, und später die bloße Benennung des Ortes reichen aus, um die Erinnerung an die Erstbeschreibung aufzurufen und damit das Bildprogramm erneut zu vergegenwärtigen. Der Vorteil dieser Abbreviationen im Vergleich zu erneuten *descriptiones* liegt in der Möglichkeit, den Erzähler sofort mit der Erzählung fortfahren zu lassen und dadurch das Tempo der Handlung zu erhöhen, indem die Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit beschleunigt wird. Die Handlung schneller vorantreiben zu können ist vor allem an spannungsintensiven Stellen, wie zum Beispiel bei der Quellenaventiure der Artusritter bedeutend – der Rezipient weiß, dass es

[253] Zunächst Iw. 565-687, dann 989-998, zuletzt 2529-2541.

sich bei dem Brunnenherren um den Artusritter Iwein handelt, der nun gegen seinesgleichen antreten muss, ein Kampf zwischen Artusrittern aber eigentlich unmöglich ist. Die Erzählung erhält mehr Dynamik.

Die auf den ersten Blick wie eine Verweigerung der Bildlichkeit aussehende Knappheit ist hier also durchaus nicht so aufzufassen. Im Gegenteil ist auch die Knappheit respektive die völlig fehlende Beschreibung hier mit der ausführlichen Eingangsbeschreibung verknüpft und ruft damit das aufgebaute Bildprogramm wiederum auf. Der Grad der Bildlichkeit ist auch an diesen knapp gehaltenen Stellen äußerst hoch, da hier gezielt erinnerte Bilder aufgerufen und genutzt werden, indem sie aus der Memoria gespeist werden.

Die Anknüpfung an frühere Beschreibungen wie bei den Quellenaventiuren im „Iwein“ wird vom Erzähler zum Teil explizit thematisiert und nicht einfach nur durchgeführt, wie dies im „Iwein“ der Fall ist. Als Cundrîe im „Parzival“ am Artushof ankommt, um Parzival von seiner Berufung zum Gralsherrn zu unterrichten, wird zunächst eine ausführliche Beschreibung der herannahenden vorerst noch unbekannten Frau und ihrer Ausstattung gegeben. Sobald sie jedoch ihre Kopfbedeckung abnimmt und sie von allen Anwesenden sofort erkannt wird, endet die Beschreibung mit dem Hinweis, dass sie noch genauso aussehe wie bei ihrer letzten Ankunft in der Artusrunde. Die Figurenwahrnehmung des Rezipienten ist hier mit der Wahrnehmung der am Artushof Anwesenden gleichgeschaltet. Im darauf Folgenden werden in erster Linie Stichwörter gegeben, die auf das zuvor aufgebaute Bild verweisen:

si want mit ir hende
wider ab ir houbtgebende:
ez wær bezel oder snürrinc,
daz warf si von ir an den rinc.
Cundrîe la surziere
wart dô bekennet schiere,
und des grâls wâpen daz si truoc,
daz wart beschouwet dô genuoc.
si fuorte och noch den selben lîp,
den sô manc man und wîp
sach zuo dem Plimizœle komn.
ir antlütze ir habt vernomn:
ir ougen stuonden dennoch sus,
gel als ein thopazîus,
ir zene lanc: ir munt gap schîn
als ein vîol weitîn.
wan daz si truoc gein prîse muot,

si fuorte ân nôt den tiuren huot
ûf dem Plimizœles plân:
diu sunne het ir niht getân.
diune moht ir vel durch daz hâr
niht verselwen mit ir blickes vâr. (Parz. 780,7-28)

Die Erinnerung und erneute Vergegenwärtigung von Cundrîes extremer Hässlichkeit und Monstrosität wird durch gelbe Augen und bläuliche Lippen ergänzt. Die Nennung ihrer *zene lanc* verweist auf die *zwên ebers zene* (Parz. 313,22) der vorherigen Beschreibung und auch der Verweis auf ihre starke Behaarung spielt auf die bereits gegebene Beschreibung an, ruft also durch diese Auffrischung die bereits vorhandenen bildlichen Register zu ihrer Figur erneut auf. Es werden neue Aspekte mit Stichworten der vorhergehenden Beschreibung verknüpft, um die große Hässlichkeit Cundrîes bildlich deutlich zu vergegenwärtigen und eventuell noch zu steigern, ohne erneut eine ausführliche *descriptio* vornehmen zu müssen.[254] Gerade Hässlichkeit, das Abweichen von der Norm, gilt in der ars memorativa als besonders gut erinnerbar, da die Beschreibung des Abnormen den Rezipienten aufmerken lässt. Hässlichkeit dient somit als skurriler Bildort, der einfach wieder aus der Memoria hervorgerufen werden kann.[255] Der hier bei Cundrîe erzeugte Kontrast ist dadurch ein doppelter. Zunächst ein-

[254] Brandt sieht in der zweiten Beschreibung Cundrîes eine gezielte Umdeutung der Figur, da er ihre zweite Darstellung als deutlich positiver als die erste bewertet. Dies korreliere mit der von negativ zu positiv umgeschwenkten Botschaft, die Cundrîe überbringe. Die gegensätzlichen Beschreibungen werden somit funktional eingesetzt. Brandt, Wolfgang: Die Beschreibung häßlicher Menschen in höfischen Romanen. Zur narrativen Integrierung eines Topos, in: GRM 35 (1985), S. 257-278, hier S. 271-275. Überzeugender Brall, der den Kontrast zur höfischen Gesellschaft immer noch betont sieht, aber auf den Verlust ihres „heilsamen Schrecken[s]“ hinweist. Brall: Imaginationen des Fremden, S. 164.

[255] Die „Rhetorica ad Herennium“ empfiehlt zur besseren Erinnerbarkeit das Außergewöhnliche: „Denn wenn wir im Leben unbedeutende, gewöhnliche, alltägliche Dinge sehen, prägen wir uns diese gewöhnlich nicht ein, deswegen weil unser Sinn durch keine neuartige und bewundernswerte Sache beeindruckt wird; aber sehen oder hören wir etwas ausnehmend Schändliches, Unehrenhaftes, Ungewöhnliches, Bedeutendes, Unglaubliches, Lächerliches, so prägen wir uns dies gewöhnlich für lange ein.“ (*Nam si quas res in vita videmus parvas, usitatas, cottidianas, meminisse non solemus, propterea quod nulla nova nec admirabili re commovetur animus; at si quid videmus aut audimus egregie turpe, inhonestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consuevimus.*) Rhetorica ad Herennium, III, XXII. Übersetzung von Theodor Nüßlein. Vgl. außerdem Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1994 (Acta humaniora), v.a. S. 17f., S. 84f.

mal besteht ein starker Gegensatz zwischen der quasi vollkommenen höfischen Ausstattung und vollendeten höfischen Erziehung, die Cundrîe besitzt, und dem monströsen, ganz und gar unhöfischen, abnormen Äußeren Cundrîes auf der anderen Seite. Des Weiteren steht vor allem die lange und detaillierte *descriptio* der vermeintlich Unbekannten und ihrer Ausstattung im Gegensatz zu der sehr knappen, gekürzten Darstellung nach dem Erkennen der Ankommenden als Cundrîe la surziere. Hier werden zwei Beschreibungsweisen verbunden: die gewohnt ausführliche, detailverliebte der höfisch-schönen Aspekte mit der reflexiven, die Memoria aktivierenden des abnorm Hässlichen. Beide in Cundrîe angelegten gegensätzlichen Aspekte werden dadurch in gegensätzlicher Darstellungsweise gleichermaßen zum Ausdruck gebracht.

Die Knappheit der Darstellung wird an diesen Stellen gezielt eingesetzt: Das Bild wird anzitiert, um es aus der Memoria abrufen zu können, eine weitere Beschreibung danach aber sofort gezielt beendet, was die Bedeutung des Folgenden herausstellt und der Handlung Gewicht verleiht. Die Nicht-Beschreibung evoziert an diesen Stellen ebenso wie die gewohnt ausführlichen Beschreibungen Bildlichkeit. Ein vorübergehender Stillstand der Handlung durch *descriptiones* wird dadurch jedoch verhindert.

Eingriffe des Erzählers

Doch nicht nur mit Unsagbarkeits- beziehungsweise Unfähigkeitstopoi werden Bildauflösungen teilweise bewusst durch den Erzähler verursacht. Meist werden dabei zunächst wie gewohnt begonnene Beschreibungen, wie sie dem Rezipienten vertraut sind und von ihm deshalb erwartet werden, teilweise sehr abrupt vom Erzähler abgebrochen, was wiederum die Möglichkeit der schnellen Weiterführung der Erzählung bietet.

Im Gawan-Teil von Wolframs „Parzival“ tritt Gawan in den Dienst Orgeluses, die ihm als erste Aufgabe das Herbeiholen ihres Pferdes auferlegt. Als Gawan vom Grauen Ritter, der Orgeluses Pferd in seiner Obhut hat, zurückkehrt, wird die auf Gawan wartende Dame zunächst beschrieben:

Si hete mit ir hende
underm kinne daz gebende
hin ûfez houbet geleit.
kampfbæriu lide treit
ein wîp die man vindet sô:

diu wær vil lîhte eins schimpfes vrô.
waz si anderr kleider trüege?
ob ich nu des gewüege,
daz ich prüeven solt ir wât,
ir liehter blic mich des erlât. (Parz. 515,1-10)

Der Erzähler inszeniert eine neugierig-interessierte Publikumsnachfrage nach Orgeluses Kleidung, kommt dieser Forderung dann jedoch nicht in der zu erwartenden Weise nach. Obwohl er die Beschreibung der Haube zunächst sehr ausführlich beginnt und allgemein Frauen mit einem solchen Auftreten kommentiert, so verweigert er im Anschluss daran eine detaillierte Beschreibung ihrer Kleidung. Prägnant bringt Wolframs Erzähler ihr Aussehen mit *liehter blic* auf eine einzige Formel, die weitere Ausführungen überflüssig werden lässt, da sie doch nur die Umschreibungen dieses Ergebnisses werden könnten. Die Kurzfassung ersetzt an dieser Stelle die eigentlich zu erwartende *descriptio*. Der Kopfschmuck Orgeluses lässt sich vom Rezipienten bildlich umsetzen, der Körper jedoch nicht, da er hierzu keine Informationen mehr erhält. Der Vorteil der zusammengefassten Formulierung liegt in der Erzähldynamik. Die Handlung wird ohne zwischenzeitlichen Stillstand fortgesetzt.

Verkürzte oder zusammenfassende Darstellungen durch den Erzähler finden sich auch in anderen Formen immer wieder im Höfischen Roman. Im „Iwein“ Hartmanns beginnt der Erzähler die Kampfdarstellung der Artusritter gegen Ginovers Entführer zunächst damit, den Kampf der einzelnen Ritter gegen den Entführer zwar vergleichsweise sehr knapp zu schildern, dann aber doch kleine, für die Handlung an sich irrelevante Details bezüglich ihrer Niederlage zu nennen.[256] So wird beispielsweise Keies komisch wirkendes hilfloses Baumeln an einem Ast geschildert, an dem er mit seinem Helm hängengeblieben war nachdem sein Gegner ihn mit großer Wucht aus dem Sattel gestochen hat. Die weiteren Artusritter, die gegen den Entführer ihrer Königin antreten, werden im Folgenden genannt, wobei zunächst noch kurz ihre Niederlage erwähnt – *dernider stach* (Iw. 4690); *wart ouch er / gesetzet ûf daz gras* (Iw. 4698f.) –, schließlich aber nur noch mitgeteilt wird, dass es ihnen im Kampf ebenso wie ihren Vorgängern erging – *dem geschach rehte alsô* (Iw. 4702); *dem er alsam tete* (Iw. 4704). Den Übergang in eine Art Aufzählung der Artusritter, die gegen Ginovers Entführer antreten und gegen ihn verlieren, bricht der Erzähler schließlich nach kurzer Zeit gezielt ab:

[256] Vgl. Iw. 4666-4713.

daz ich sî alle nenne
die ich dâ erkenne,
daz ist alsô guot vermiten:
wan alle die im nâch riten
die streuter nâch ein ander. (Iw. 4709-4713)

Die an dieser Stelle schon knapp begonnene Kampfdarstellung wird im Folgenden immer knapper bis sie schließlich vom Erzähler durch die pauschale Nennung des Kampfausgangs gänzlich beendet wird. Diese Darstellungsweise hat zwei Effekte. Zum einen bringt sie die Handlung schnell voran, da kein Stillstand durch eine ausführliche *descriptio*-Passage erzeugt wird, sondern es in der Geschichte stetig weitergeht. Zum anderen bewirkt die zu Beginn der Szene durch Keies entwürdigende Niederlage erzielte Komik eine Lebhaftigkeit der Szene, die im Weiteren aufrechterhalten und noch verstärkt wird. Die nicht beschreibende, sondern aufzählungsartige Weiterführung der einzelnen Kämpfe der Artusritter erzeugt den Eindruck von Schnelligkeit, da die direkt aufeinander folgenden aussichtslosen Angriffe wie eine Art Fließbandarbeit wirken. Daraus wird einerseits die eindeutige Überlegenheit des Entführers über die ihn angreifenden Artusritter deutlich herausgestellt und damit andererseits zugleich aber auch die Überlegenheit Gaweins gegenüber den übrigen Artusrittern, da nur er den Entführer besiegen kann. Der bewusste Verzicht auf eine detaillierte Ausführung unterstützt gezielt die Beschleunigung der Szene.

Farbschleier und Blendkraft

Zu den vielfach verwendeten Beschreibungselementen der schriftlich konzipierten Erzähltexte gehören Farbangaben und vor allem auch die Betonung von Lichthaftigkeit. Primär lässt sich zunächst zwischen einem Leuchten aus dem Inneren der Figur heraus und einem äußeren Glanz differenzieren. In beiden Fällen kann die Darstellung in den Bereich der Bildauflösung kippen, da Glanz und Leuchten zwar einerseits intensivieren, andererseits aber einer konkreten Visualisierung oft entgegenstehen.

Die starke Betonung des Glänzens und der meist vielen oder gar allen möglichen Farben eines Gegenstandes hat zur Folge, dass die eigentlich zu beschreibenden Gegenstände letztendlich überhaupt nicht mehr abgebildet werden, sondern gewissermaßen hinter einem Schleier aus Glanz und Farbenspiel liegen.

vil türne ob den zinnen stuont.
uns tuot diu âventiure kuont,
dô Gâwân den palas sach,
dem was alumbe sîn dach
reht als pfâwîn gevider gar,
lieht gemâl unt sô gevar,
weder regen noch der snê
entet des daches blicke wê. (Parz. 565,5-12)

Bei diesem Beispiel aus Wolframs „Parzival“ wird zwar explizit auf Gawans Wahrnehmung – *dô Gâwân den palas sach* – verwiesen, der Vergleich mit einem Pfauengefieder, das bekanntlich in allen Farben changiert, und die Formulierung *lieht gemâl unt sô gevar* lassen das eigentliche Aussehen jedoch völlig offen. Eine Visualisierung ist aufgrund der fehlenden Festlegung unmöglich, die zumindest bis zu einem gewissen Grad erbracht werden muss, um einen konkreten Visualisierungswert zu haben. Oder pointiert gesagt: Die Mischung aller Farben ergibt laut Farbenlehre weiß. Eine einzige vielfältige Anhäufung von Farben negiert das zu vermittelnde Bild zugleich. Die gegebene Fülle überblendet das eigentlich zu Visualisierende.

Ebenso verhält es sich mit den teilweise ausgesprochen ausführlichen Darstellungen von Glitzern und Leuchten. Das Mittelhochdeutsche weist eine große Anzahl von Wörtern für das Themenfeld „Glanz/Leuchten“ auf, deren zahlreiche Formulierungsmöglichkeiten in der Bedeutung nur leicht variieren.[257] Auch diese sich zunächst abwechslungsreich und eloquent lesenden Beschreibungen verdecken gerade durch ihren übersteigerten Glanz und ihr Leuchten den eigentlichen Gegenstand. Das allgegenwärtige Glänzen und Flimmern legt sich wiederum gewissermaßen wie ein Schleier zwischen Anschauungsobjekt und Betrachter und verhindert damit das Entstehen eines Bildes. Glanz und Leuchten führen zur Blendung des Betrachters, so dass außerhalb des Glanzphänomens keine weiteren Details mehr aufgenommen werden können.[258]

[257] Zur Thematik von Glanz und Leuchten und den möglichen Formulierungen im Mittelhochdeutschen vgl. Brinker-von der Heyde: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz*.

[258] Vgl. dazu auch die Stadtbeschreibung in Konrads von Würzburg „Partonopier und Meliur“: *si was gelesen und erwelt / ûz allen houbetvesten. / ein ouge mohte ir glesten / kûme erlîden und vertragen* (Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, hrsg. von Karl Bartsch, mit einem Nachwort von Rainer Gruenter, Nachdruck der Ausgabe Wien 1871, Berlin 1970, 876-879). Hier sogar explizit der Hinweis auf die Blendung des Auges. Vgl. zur Übersteigerung dieser Stadtdarstellung in die Unsag- und -sichtbarkeit Bleu-

ein minneclîch antlützes schîn,
dar zuo der ougen süeze sîn,
von der küneginne gienc
ein liehter glast, [...] (Parz. 186,17-20)

Condwîramurs wird an dieser Stelle im „Parzival“ zunächst ausschließlich auf *schîn* und *glast* festgelegt, es werden keine weiteren Informationen – weder gängige Beschreibungen von Haut- und Mundfarbe noch eine Beschreibung ihrer Kleidung – gegeben. Auch wenn hier textlogisch eine vorausschauende Zuordnung zu Parzival stattfindet, dessen hervorstechendsten, immer wieder erwähnten Merkmale sein Leuchten und Glanz sind,[259] so fällt doch die Ausschließlichkeit auf, mit der Condwîramurs auf *schîn* und *liehter glast* festgelegt wird. Zwar wird auch bei der direkt vorangehenden Beschreibung Parzivals dessen *liehter glast* betont und sogar durch einen Vergleich mit der Sonne noch gesteigert, man erfährt über Parzival jedoch auch noch Hinweise zu seiner Kleidung: Rock und Mantel sind aus Zobel.[260] Die Darstellung Parzivals enthält zumindest einige wenige Elemente von konkretem Visualisierungswert. Darüber hinaus ist sie insofern auffallend, da sie nicht lediglich verbildlicht, sondern einen Schritt weitergehend versinnlicht: *des zobel gap wilden niwen smac* (Parz. 186,10). Es findet nicht nur eine bildliche Vergegenwärtigung, sondern auch eine olfaktorische statt, wodurch diese Darstellung – ebenso wie die Quellendarstellung in Hartmanns „Iwein“, die nicht nur Visuelles beschreibt, sondern auch andere Sinneseindrücke einbindet – eine neue Qualität gewinnt, indem sie versinnlicht.

Betrachtet man weiter die Einführung Condwîramurs’ in die Erzählung, so fällt auch in den nächsten Versen auf, dass, von der kurzen Erwähnung ihres roten Mundes, was wiederum eine Zuordnung zu Parzivals rotem Mund darstellt,[261] und ihres schönen Körpers[262] abgesehen, lediglich auf

mer, Hartmut: Entzauberung des Wissens. Ästhetik und Kritik in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, in: Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens, hrsg. von Martin Baisch und Elke Koch, Freiburg i.Br. u.a. 2010 (Scenae 12), S. 207-233, hier S. 216.

259 Vgl. zum Leuchten von Figuren im Allgemeinen und zu Parzival im Speziellen Ingrid Hahn. Hahn untersucht nicht nur die textinternen Figurendarstellungen im „Parzival“, sondern vergleicht auch mit anderen zeitgenössischen Texten, um das Charakteristische an Wolframs Beschreibungen auszumachen. Hahn: Parzivals Schönheit.

260 Vgl. Parz. 186,1-10.

261 *die munde wâren bêde rôt.* Parz. 187,3.

262 *diu truoc den rehten bêâ curs. / Der name ist tiuschen schœner lîp.* Parz. 187,22f.

ihren leuchtenden Glanz eingegangen wird.[263] Auch der Rosenvergleich geht letztlich in – diesmal bunten – *schîn* über.[264] Keine der ansonsten oftmals benutzten stereotypen Formulierungen zur Beschreibung schöner Frauen wird an dieser Stelle aufgegriffen. Wie Ingrid Hahn feststellte, tritt die „descriptio körperlicher Schönheit nach den Regeln der Poetik“ bei Wolfram hinter die Darstellung von Lichthaftigkeit von Figuren zurück.[265] *Descriptiones* in rhetorischer Regelhaftigkeit finden sich nur bei Figuren, denen kein Leuchten von innen heraus zugeschrieben oder es zumindest nicht betont wird, wie beispielsweise die ausführlichen *descriptiones* von Jeschute im dritten und fünften Buch des „Parzivals“.[266]

Wie bei Condwîramurs wird auch bei Herzeloydes Einführung in den Text nur auf ihren *schîn* verwiesen, hier noch etwas erweitert und unterstrichen: *vrou Herzeloyde gap den schîn, / wærn erloschen gar die kerzen sîn, / dâ wær doch lieht von ir genuoc* (Parz. 84,13-15). Deutlich wird hier, dass es in Wolframs „Parzival“ zwei Arten von Licht gibt: Zum einen das äußere Licht, wie beispielsweise durch die Sonne oder – wie an dieser Stelle im Text – durch Kerzen. Äußeres Licht lässt sich wiederum in zwei Kategorien unterteilen, einerseits in natürliches äußeres Licht (Sonne) und andererseits in künstliches (Kerzen). Zum anderen gibt es das Licht, das durch das Leuchten aus dem Inneren einer Figur heraus entsteht, wie hier bei Herzeloyde. Insgesamt ist diese Stelle jedoch vergleichsweise kurz gehalten. Informationen für eine konkrete bildliche Vergegenwärtigung finden sich weder bei Condwîramurs noch bei Herzeloyde. Die explizite Festlegung Condwîramurs und Herzeloydes auf Glanz schafft aber gerade durch diese Festlegung eine Offenheit, die keinen konkreten Visualisierungswert aufweist.

Der Bereich des Glanzes und des Leuchtens lässt sich zusammenfassend also in zwei Gruppen einteilen. Zum einen geht es um die Lichtwirkung von innen, aus den Figuren selbst heraus, die vor allem besondere Figuren

---

263 In den Abschnitten 186-188 werden wiederholt Formulierungen wie *schîn*, *liehter glast*, *glastes schîn* verwendet, um Condwîramurs darzustellen.

264 *als von dem süezen touwe / diu rôse ûz ir bälgelîn / blecket niwen werden schîn, / der beidiu wîz ist und rôt.* Parz. 188,10-13.

265 Hahn: Parzivals Schönheit, S. 205.

266 Vgl. zum Verhältnis von *descriptio* und Leuchten Hahn: Parzivals Schönheit, S. 205f. Vgl. die *descriptiones* von Jeschute, bei denen Verweise auf Lichthaftigkeit fehlen: Parz. 129,27-130,25; 257,5-20. Ähnlich hält auch Jan-Dirk Müller für Konrad von Würzburg fest, dass Darstellungen mit engem Bezug zum Wortfeld des ‚Scheinens‘ wenig Hinweise auf das eigentliche Aussehen enthalten. Müller: *schîn* und Verwandtes, v.a. S. 297-299.

im „Parzival“ auszeichnet. Zum anderen gibt es den Glanz von außen, zum Beispiel durch Edelsteine hervorgerufen, der sich wie ein Schleier über einen Gegenstand legt und Blendkraft besitzt. Beide Kategorien vereint jedoch, dass die Visualität der beschriebenen beziehungsweise ja gerade nicht beschriebenen Gegenstände und Figuren durch Glanz und Leuchten einerseits intensiviert werden, andererseits aber ein konkretes Vorstellungsbild nicht evoziert werden kann, da keinerlei Details hinter dem Schleier preisgegeben werden.

Übergang in Narration als Ausweg aus dem Extrem

Zu den typischen Darstellungstechniken von schriftlich konzipierten Erzähltexten gehören *descriptiones*, die sich aus der Narration heraus ergeben und diese vorübergehend anhalten. Umgekehrt finden sich aber auch gattungstypische *descriptiones*, die von einem Detail der Beschreibung aus in Narrationen übergehen, die in keinem Bezug zu der vor der *descriptio* erzählten Handlung stehen. Dies ist häufig der Fall, wenn an sich nicht adäquat beschreibbare Extreme dargestellt werden; deren Beschreibung aufgrund des Extrems nicht zu einem befriedigenden Abschluss gebracht werden können.

Oft sind diese eingeschobenen Narrationen jedoch so kurz, dass sie der Bildlichkeit der *descriptio* keinen Abbruch tun. So werden teilweise einzelne Sätze mit Hintergrundinformationen zwischen beschreibende Elemente gesetzt. Diese können etwa Informationen wie die Herkunft einer Speise enthalten, wie dies zum Beispiel bei der Bewirtung Gawans und Orgeluses auf der Fährfahrt nach Schastel marveil der Fall ist: *die spîse ervloug ein sprinzelîn* (Parz. 622,13). Häufig finden sich auch Herkunfts- oder Erwerbsgeschichten, die Auskunft darüber geben, woher das Pferd beziehungsweise andere Tiere oder auch Ausrüstungsgegenstände kommen beziehungsweise wie der jetzige Besitzer sie erhalten hat. So heißt es bei der Beschreibung Gramoflanz’ im „Parzival“:

> doch fuort der degen mære
> einen mûzersperwære:
> der stuont ûf sîner clâren hant.
> Itonjê het in im gesant,
> Gâwâns süeziu swester. (Parz. 605,3-7)

Die Beschreibung erwähnt den Sperber auf der *clâren hant* von Gramoflanz und in die Beschreibung wird – äußerst knapp gehalten – die Hintergrundgeschichte eingeschoben, hier die Erläuterung, dass es sich bei dem

Sperber um ein Geschenk von Itonje handelt. Dies und die zusätzliche Information, dass es sich dabei um Gawans Schwester handelt, unterstreichen die besonders hohe Qualität der Ausstattung von Gramoflanz noch weiter. Das genannte Sichtbare erfährt hier durch die Erzählung der Herkunftsgeschichte eine narrative Intensivierung, das Bild wird durch die Geschichte aufgeladen und dadurch der Wert der Ausstattung gesteigert.

In derselben Beschreibung Gramoflanz’ heißt es später auch von seinem Pferd:

niht ze grôz, doch starc genuoc
was ein pfärt daz den künec truoc,
an pfärdes schœne niht betrogn,
von Tenemarken dar gezogn
oder brâht ûf dem mer. (Parz. 605,15-19)

Nach der Beschreibung des richtigen Maßes wird kurz auf die Herkunft des Tieres eingegangen. Der Verweis auf die fremdländische Herkunft zeigt auch implizit den hohen Wert des Pferdes.

Die Unterbrechungen in den vorangegangenen Beispielen sind jedoch so kurz, dass sie die eigentliche bildliche Vergegenwärtigung nicht einschränken. Im Gegenteil wirken sie sogar noch intensivierend, da das Sichtbare narrativ aufgeladen und angereichert wird.

Anders ist die Situation jedoch, wenn die Beschreibungen vollständig in Narrationen übergehen beziehungsweise von längeren Narrationseinschüben unterbrochen werden. Häufig ist dies bei eigentlich unbeschreibbaren Extremen der Fall, die per se nicht adäquat dargestellt werden können. Dies findet sich vor allem immer wieder bei Beschreibungen von fremdländischer Kleidung oder Kleidern aus wertvollen, fremdländischen Stoffen, die in die Erzählung über deren Herkunftsländer, über die Herstellung oder Beschaffung der Materialien oder in die Erzählung, wie die besitzende Figur sie erhalten hat, übergehen. So zum Beispiel bei der Beschreibung der Kleidung Condwîramurs im „Parzival“:

si truog ouch an ir lîbe
pfellel den ein künstec hant
worhte als in Sârant
mit grôzem liste erdâht ê
in der stat ze Thasmê. (Parz. 808,4-8)

Der begonnene Vergleich – *als in* – geht in eine kurze Erzählung über, welche die Geschichte des Vergleichsstoffes erzählt, und löst somit die

bildevozierende Wirkung der begonnenen Beschreibung auf, die im Endeffekt die dargestellten Kleider überhaupt nicht beschreibt. Das Bild der Prächtig- und Kostbarkeit scheint hier vielmehr durch die fremdländischen und damit seltsamen Klangzeichen in Form der Städte- und Ländernamen zu funktionieren.

Ganz ähnlich geschieht dies auch im „Parzival“ bei der Darstellung von auf Munsalvaesche gefertigter Kleidung. Während die Variante der Bildauflösung am Beispiel Condwîramurs noch recht knapp gehalten ist, so ist die Herkunftsgeschichte des Stoffes in diesem Fall deutlich länger und vor allem selbst immer wieder unterbrochen von Hintergrundinformationen zu Stichworten der Erzählung:

> iewederr nider zuo zim saz,
> unz man in kleider dar getruoc:
> diu wâren kostlîch genuoc,
> daz si niht bezzer möhten sîn.
> diu brâhte man in allen drîn.
> ein meister hiez Sârant,
> nâch dem Sêres wart genant:
> der was von Trîande.
> in Secundillen lande
> stêt ein stat heizet Thasmê:
> diu ist grœzer danne Ninnivê
> oder dan diu wîte Acratôn.
> Sârant durch prîses lôn
> eins pfelles dâ gedâhte
> (sîn werc vil spæhe brâhte):
> der heizet saranthasmê.
> ob der iht rîlîchen stê?
> daz muget ir âne vrâgen lân:
> wand er muoz grôze koste hân. (Parz. 629,12-30)

Wie schon beim Beispiel Condwîramurs werden auch hier keine Hinweise auf das Aussehen der Kleidungsstücke gegeben. Ihre außerordentliche Pracht – *diu wâren kostlîch genuoc / daz si niht bezzer möhten sîn* – und ihr Material werden bei diesem Beispiel deutlich herausgestellt, aber schon die Farbangabe fehlt, von Schnitten und Verzierungen ganz abgesehen. Hinweise und Angaben für eine konkrete visuelle Vergegenwärtigung fehlen vollständig, dennoch weist die Darstellung eine spezifische Bildlichkeit auf. Wieder werden die fremdländischen Namen, die sich zwar – zumindest zum Teil – auf konkrete Städte und Länder zurückführen beziehungsweise

für die sich auch in anderen Werken Belege finden lassen,[267] die aber beim Rezipienten wohl kaum konkrete Erfahrungen und Vorstellungen evozieren, sondern bei denen „die Verkopplung von Laut und Bedeutung fast zufällig“ ist, primär als Klangphänomene eingesetzt.[268] Die Häufung der fremden Namen bewirkt im Sinne von Umberto Ecos offenen Kunstwerken durch die Lautsuggestion die Anregung von Phantasiereaktionen, die über die Denotation der einzelnen Bezeichnungen weit hinausgehen.[269] Die hervorgerufene Wirkung ist laut Eco jedoch nicht völlig unbestimmt und offen, „sondern durch ein ‚Suggestivitätsfeld‘ begrenzt“.[270] Die Häufung orientalischer Namen suggeriert in diesen Kleiderdarstellungen der Damen auf Munsalvaesche Fremdheit und Pracht und dadurch letztlich im wahrsten Sinne unbeschreibliche Kostbarkeit.

Häufig beinhalten die in die *descriptio* eingeschobenen Herkunftsgeschichten neben der fast selbstverständlichen Nennung ferner Länder wundersame Elemente. So ist die Beschaffung der Materialien oftmals mit

[267] Vgl. Martin, Ernst: Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel. Bd. 2 Kommentar, Halle a.S. 1903 (Germanistische Handbibliothek IX,2), S. 439 (im Folgenden als „Martin: Kommentar“ angegeben). Während Martin von real existenten Städten und Ländern ausgeht, stellt Nellmann einen Teil der Namen als Phantasieprodukte dar. Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival. Bd. II, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8/2), S. 736 (im Folgenden als „Nellmann: Kommentar“ angegeben). Zum Versuch, die Ortsnamen bei Wolfram (hier vorrangig am Beispiel des „Willehalms“) als real oder fiktiv einzuordnen, vgl. auch Kunitzsch, Paul: Die orientalischen Ländernamen bei Wolfram (Wh. 74,3ff.). In: Wolfram-Studien 2 (1974), S. 152-173.

[268] Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. 6. Auflage, Frankfurt am Main 1993, S. 73. Eco verdeutlicht dies am Beispiel einer Reiseroute, die aus der Aufzählung fremder Orts- und Flussnamen besteht.

[269] Eco differenziert zwischen offenen und geschlossenen Kunstwerken, wobei er solche als offen bezeichnet, die Eigenerfahrungen und Einstellungen des Rezipienten Raum für die Interpretation geben: „andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existentielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt.“ Eco: Das offene Kunstwerk, S. 30. Da der Erfahrungshorizont des Rezipienten immer auf die Rezeption eines Kunstwerks abfärbt, ein vollständig geschlossenes Kunstwerk also per se unmöglich ist – ebenso wie ein vollständig offenes –, unterscheidet Eco verschiedene Offenheitsniveaus. Ästhetische Texte sind dabei durch die Dialektik zwischen Offenheit und Geschlossenheit geprägt.

[270] Eco: Das offene Kunstwerk, S. 72.

großen Gefahren verbunden. Dies ist auch bei der Beschreibung von Gahmurets Waffenrock im „Parzival“ der Fall. Interessant ist bei dieser Darstellung aber auch, dass die Bildlichkeit hier gleich zweimal aufgelöst wird:

> Sîn wâpenroc was harte wît:
> ich wæne kein sô guoten sît
> ie man ze strîte fuorte;
> des lenge den teppech ruorte.
> ob i'n geprüeven künne,
> er schein als ob hie brünne
> bî der naht ein queckez fiwer.
> verblichen varwe was im tiwer:
> sîn glast die blicke niht vermeit:
> ein bœsez oug sich dran versneit.
> mit golde er gebildet was,
> daz zer muntâne an Kaukasas
> ab einem velse zarten
> grîfen klâ, diez dâ bewarten
> und ez noch hiute aldâ bewarent.
> von Arâbî liute varent:
> die erwerbent ez mit listen dâ
> (sô tiwerz ist ninder anderswâ)
> und bringentz wider zArâbî,
> dâ man diu grüenen achmardî
> wurket und die phellel rîch.
> ander wât ist der vil ungelîch. (Parz. 71,7-28)

Zunächst wird vom Schnitt des Waffenrocks zu seinem *schein* und *glast* übergeleitet. Die Assoziation mit flackerndem Feuerschein, die fehlende Farbnennung – ex negativo lässt sich lediglich auf kräftige Farben schließen – und der Hinweis auf den augenverletzenden Glanz des Rockes lassen kein Bild von ihm zu. Das glänzende Flackern, das einen längeren Blick verletzen würde, legt sich wie der Edelsteinglanz auf Feirefiz' Waffenrock zwischen Betrachter und Gegenstand, Hinweise für eine konkrete Visualisierung fehlen gänzlich.

Doch nicht nur der starke Glanz löst die Bildlichkeit bei dieser ausführlichen Beschreibung Gahmurets vorübergehend auf, sondern letztlich geht sie wie die Beschreibung von Feirefiz' Waffenrock in eine Narration über, die sogar noch deutlich ausführlicher ist als in dessen Fall. Das für den Waffenrock verwendete, in fernen Gebieten unter wundersamen Bedingungen gewonnene und für den Menschen nur unter großen Gefahren erhältliche Gold steigert den Eindruck der Pracht, löst gleichzeitig aber

auch die Vergegenwärtigung der Ausstattung Gahmurets auf. Das Extrem des Gegenstandes lässt sich nicht beschreibend abschließen, sondern müsste eigentlich unendlich weiterbeschrieben werden, um ihm gerecht zu werden.

Ins Extrem gesteigerte *descriptiones* verlangen somit an einem gewissen Punkt nach Narration, um sie beenden und mit dem Handlungsablauf fortfahren zu können. Die extreme Außerordentlichkeit führt zu Ende gedacht zu völligem Stillstand, zu einer endlosen Schleife aneinander gereihter *descriptiones*. Der Ausweg aus dieser dilemmatischen Situation kann – neben beispielsweise dem expliziten Abbruch der Beschreibung durch den Erzähler[271] – die Rückkehr zur Form der Narration bieten, die an ein Detail der *descriptio* angeschlossen wird. Nach Abbruch der *descriptio* durch eine Binnennarration kann wieder an die übergeordnete Erzählung angeknüpft und die Handlung fortgesetzt werden.

In anderen Fällen beenden Exkurse von Expertenwissen begonnene Beschreibungen. Die erste Beschreibung Malcrêatiures im „Parzival“ beginnt gewissermaßen mit einer Zusammenfassung seiner Erscheinung: *ungehiure* (Parz. 517,15). Danach wird die genealogische Verbindung zu Cundrîe hergestellt und ihre Ähnlichkeit, *wan daz er was ein man* (Parz. 517,21), betont. Das Stichwort ‚Cundrîe‘ ruft beim Rezipienten das Bild Cundrîes auf, die zuvor schon ausführlichst beschrieben worden war. Zur Absicherung werden noch weitere Stichworte wie Haare und Zähne genannt, um einige Aspekte von Cundrîes Beschreibung wieder aufzurufen und auf ihren Bruder Malcrêatiure zu übertragen. Die kurze Darstellung geht jedoch schnell in einen längeren Exkurs mit theologischen Erklärungsansätzen über, wie solche Monstrosität entstehen könne. Der Erzähler greift dabei auf den Mythos der Adamstöchter zurück:

> Dieser Theorie zufolge sind die Töchter des Urvaters Adam für die Verunstaltung beim Menschengeschlecht verantwortlich, weil sie aus Ungehorsam, den Wolfram als Schwäche und weibliche Begehrlichkeit ansieht, der Warnung des naturkundigen Vaters nicht Folge leisten, während der Schwangerschaft dem Genuß bestimmter Pflanzen zu entsagen. Dieser Verstoß gegen das Abstinenzgebot kommt einer Mißachtung des mit der

[271] Explizite Abbrüche können z.B. mit dem Verweis begründet werden, dass eine angemessene Darstellung viel zu lange und umfangreich wäre. Ein solcher Unsagbarkeitstopos wird z.B. bei der Darstellung der Gralszeremonie auf Munsalvaesche verwendet: *sage ich des diens urhap, / wie vil kamerær dâ wazzer gap, / und waz man tafeln für si truoc / mêr denn ichs iu ê gewuoc, / wie unfuoge den palas vlôch, / waz man dâ karrâschen zôch / mit tiuren goltvazzen, / unt wie die rîter sâzen, / daz wurde ein alze langes spel: / ich wil der kürze wesen snel.* Parz. 809,15-24.

> Schöpfung vertrauten Vaters gleich und rächt sich auf dem Umweg über die vergiftende Natur.[272]

Ergänzend dazu weist der Erzähler außerdem auf bestimmte Sternenkonstellationen hin, die mitverantwortlich für die monströsen Gestalten Cundrîes und ihres Bruders seien. Im Anschluss daran geht dieser Monstrositätsexkurs nahtlos in die „Besitzer“-Erzählung über. Malcrêatiure und ähnliche Wesen werden als eine der Besonderheiten aus Königin Secundilles Land genannt. Diese schickte Malcrêatiure als Geschenk an den Gralsherren Anfortas, der ihn wiederum an Orgeluse weitergibt. Danach setzt die eigentliche Handlung fort.

Obwohl die Darstellung Malcrêatiures sehr knapp gehalten ist, wird durch Verweis auf seine Schwester Cundrîe und durch die Nennung einiger besonders hervorstechender Stichworte zur Erzeugung eines Memorialbildes dennoch zunächst intensive Bildlichkeit evoziert, die dann jedoch durch Narration sogleich wieder aufgelöst wird. Hier werden drei Systeme miteinander verknüpft: erstens – wie schon am Beispiel Orgeluses gezeigt, die der Erzähler prägnant auf die Formel *liehter blic* bringt – die Zusammenfassung zu einer kurzen Formel; zweitens die Aktivierung der Memoria durch den Verweis auf eine zuvor ausführlich beschriebene Parallelfigur (Cundrîe); drittens die Auflösung des Bildes durch Narration.

Oftmals werden in schriftlich konzipierten Erzähltexten Herkunfts- und Entstehungsgeschichten eingeschoben, so dass das Bild letztlich in Narration übergeht. So beispielsweise in der beeindruckenden Länge von ungefähr 500 Versen bei der viel thematisierten Beschreibung von Enites Pferd und Sattelzeug im „Erec“ Hartmanns von Aue. Konzentriert sich die Forschung überwiegend auf die übergeordnete Ebene, den Metadiskurs einer Literaturgeschichte in Bildern, die hier durch die Pferdebeschreibung erzählt wird, so finden sich hier dennoch auch Phänomene der Bildauflösung.[273]

---

[272] Brall: Imaginationen des Fremden, S. 160f.

[273] Für die gesamte Textstelle vgl. Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Volker Mertens, Stuttgart 2008, 7264-7766. Die Forschung untersuchte diese *descriptio* auf verschiedene Aspekte hin. Die Schwerpunkte liegen zum einen in der allegorischen Deutung und dem Bezug auf die Erec-Enite-Handlung. Vgl. u.a. Haug, Walter: Gebet und Hieroglyphe. Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung, in: ZfdA 106 (1977), S. 163-183; Haupt, Barbara: Literaturgeschichtsschreibung im höfischen Roman. Die Beschreibung von Enites Pferd und Sattelzeug im ‚Erec‘

Gleich zu Beginn der Darstellung wird über Enites Pferd deutlich gemacht, *daz doch nie dehein man / dehein schœnerz gewan / noch solde beschouwen* (Er. 7278-7280). Bevor die zu erwartende Beschreibung jedoch einsetzt, wird zunächst knapp erzählt, wie Enite dieses Pferd erhalten hat. Erst dann setzt eine für den Höfischen Roman gewohnte Beschreibung ein, beginnend mit einer fiktiven Zuhörerfrage. Zunächst wird die Farbe des Pferdes thematisiert. Besonders hervorgehoben wird dabei sein *schîn* (Er. 7295). Bereits hier wird die nun folgende Bildauflösung beziehungsweise werden die folgenden Bildauflösungen vorweggenommen:

> und alsô schœne daz der schîn
> den ougen widerglaste.
> ez enmohte niemen vaste
> deheine wîle ane gesehen (Er. 7295-7298)

Das Pferd kann nicht längere Zeit angeschaut werden, da die Augen seinen außergewöhnlichen Glanz und Schein nur kurzzeitig aushalten können. Die Blendkraft des Pferdes ist damit zu stark für eine wirkliche Betrachtung.[274] Die Beschreibung setzt dennoch zunächst einmal mit der Farbbeschreibung und Vergleichen fort,[275] geht dann zur Beschreibung

Hartmanns von Aue, in: Festschrift für Herbert Kolb. Hrsg. von Klaus Matzel und Hans-Gert Roloff, Bern u.a. 1989, S. 202-219; Wandhoff legt den Schwerpunkt auf die Zahlensymbolik: Wandhoff, Haiko: Das geordnete Welt-Bild im Text. Enites Pferd und die Funktionen der Ekphrasis im *Erec* Hartmanns von Aue, in: Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Wolfgang Harms, C. Stephen Jaeger und Horst Wenzel, Stuttgart 2003, S. 45-60; Ders.: Ekphrasis, S. 157-179. Zum anderen wird der Aspekt der Rhetorizität untersucht. Vgl. u.a. Worstbrock: Dilatatio materiae; Huber, Christoph: Merkmale des Schönen und volkssprachliche Literarästhetik. Zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hrsg. von Manuel Braun und Christopher Young, Berlin/New York 2007 (TMP 12), S. 111-141.

274 Schnyder sieht hierin die Negierung eines möglichen Vergleichs: „Der Assoziations- und Vorstellungshorizont der Zuhörer/Leser, die Erinnerung an andere Pferde, soll leergefegt werden, um Platz zu schaffen für dieses eine, schönste aller Pferde, das der Erzähler nun vorstellen will.“ Schnyder, Mireille: Der unfeste Text. Mittelalterliche ‚Audiovisualität‘, in: Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff, hrsg. von André Bucher und Barbara Sabel, Würzburg 2001, S. 132-153, hier S. 141.

275 Vergleiche auch hier wiederum die Benutzung von Wörtern wie *lieht*: *der strich grüene was / unde* lieht *sam ein gras.* Er. 7314f. [Hervorhebung im Original]. Vor allem ist aber auch die Nähe der Formulierung zur Malerei respektive zum Schreiben auffällig: *als ein penselstrich er gie*, Er. 7317. Zur symbolischen Deutung

der Statur über[276] und endet danach vorerst in der ausführlichen Erzählung, wie Guivreiz das Pferd einem Zwerg weggenommen hat, um es seinen Schwestern zu schenken.[277] Das ursprüngliche standbildartige Bild der Pferde-*descriptio* wird an dieser Stelle nicht einfach aufgelöst, sondern von der intensiv bewegten Bildlichkeit der Erwerbsgeschichte überlagert, deren Verben primär solche der Bewegung sind. Diese geht sogar noch eine Ebene weiter, indem sie nicht nur verbildlicht, sondern versinnlicht: Mehrfach wird auf akustische Begebenheiten – *dô wart vil manecvalt / sîn schrîen und sîn weinen* (Er. 7411f.); *nû huop der wênige man / von jâmer alsô grôzen schal / daz im der berc engegen hal* (Er. 7423-7425) – hingewiesen, außerdem endet die Erwerbsgeschichte mit der beziehungsweise geht nahtlos über in die Beschreibung des Ganges und dem Gefühl des Reiters dabei – *sam er swebete* (Er. 7449). Auch hier tritt gewissermaßen ein Auflösungsphänomen auf: Die Perfektion des Pferdegangs und das sanfte, geräuschlose Auftreten der Hufe lassen das Pferd unwahrnehmbar werden. Die Schilderung endet mit einem Unsagbarkeitstopos:

> wan daz es niht rehte kæme
> und ein teil missezæme
> von einem pherde alsô vil
> ze sprechen, dâ von ichz lâzen wil,
> sô möhte ich wunder von im sagen:
> sus wil ich lobes mê gedagen.
> wan sagen swaz si wellen,
> si mugen vil *ge*zellen
> unde sprechen ir muot,
> ez enkam doch pherit nie sô guot
> in deheines mannes gewalt (Er. 7450-7460)

Die Beschreibung des Pferdes endet an dieser Stelle, damit setzt jedoch nicht das Handlungsgeschehen des „Erecs“ fort, sondern es beginnt die

---

der Farben von Enites Pferd gibt es verschiedene Ansätze, vgl. für einen Überblick Haug: Gebet und Hieroglyphe, S. 169f. Haug selbst schreibt den Farben weniger eine bestimmte Symbolik zu, sondern sieht sie als Signal dafür, „daß der Dichter die Ebene der epischen Handlung verläßt und im folgenden mit der Sattelbeschreibung in eine andere Realitätssphäre überwechselt.“ Ebd., S. 170.

[276] Bei der Statur des Pferdes dominiert der Aspekt der idealen Proportionen: *weder ze nider noch ze hô, / weder ze kurz noch ze lanc, / weder zu grôz noch ze kranc.* Er. 7341-7343. Vgl. Huber: Merkmale des Schönen, S. 122. Schnyder sieht hierin fehlende Bildlichkeit: „Das Ideal der goldenen Mitte wird zum Mittel der Bildverweigerung.“ Schnyder: Der unfeste Text, S. 143.

[277] Zur Erwerbsgeschichte des Pferdes vgl. Er. 7393-7440.

ausführliche Erzählung und Beschreibung des Pferdesattels. Die Satteldarstellung ist parallel zur Beschreibung des Pferdes angelegt. „Im Kleinen wiederholt sich so die Szene des Weltweisen, der in seiner Vorstellung und Kenntnis das beste Pferd suchte.“[278] Der Sattel ist ausgesprochen aufwendig gefertigt und kurz werden *meister* und Anfertigungsdauer genannt, bevor der Erzähler schließlich vor dem angemessenen Bericht über den Sattel scheinbar kapituliert: *daz ich iu rehte seite / von diseme gereite, / wie daz erziuget wære, / daz würde ze swære / einem alsô tumben knehte: / und ob ichz abe*r *rehte / iu nû gesagen kunde, / sô wærez mit einem munde / iu zu sagennen al ze lanc* (Er. 7476-7484). Diese Unmöglichkeit der Darstellung hält er zunächst auch ein, indem er in einen fingierten Dialog übergeht.[279] Erst danach setzt eine kurze Beschreibungspassage ein, die die kostbaren Materialien nennt, aus denen der Sattel angefertigt wurde. Doch wiederum wird die durch Beschreibung entstehende Bildlichkeit aufgelöst, indem die Verzierungen des Sattels in Narration übergehen – zunächst in *daz lange liet von Troiâ*[280] – beziehungsweise beim Rezipienten bekannte Narrative aufrufen. Es folgt eine erneute kurze beschreibende Passage zur Satteldecke,[281] die dann in die Nennung der darauf dargestellten Dinge übergeht: die vier Elemente und vor allem zahlreiche Tiere. Diese werden jedoch kaum näher ausgeführt, sondern überwiegend lediglich grob benannt. Für ein näheres „Kennenlernen“ dieser verweist der Erzähler darauf, entweder *einen man / der iu si wol genennen kan* (Er. 7618f.) zu suchen oder besser noch selbst in die entsprechenden Regionen zu reisen. Auf diesen Unfähigkeitstopos folgt erneut eine kurze Beschreibung der Satteldecke, die nahtlos in einen Vergleich übergeht und dann in der Beschreibung der Steigbügel endet. Steigbügel, Gurte und Sattelkissen werden vergleichsweise durchgehend beschrieben und wirken durch kurz gehaltene dazwischengeschobene Anreden und Fragen des Publikums nicht statisch, sondern erhalten eine gewisse Lebendigkeit. Dies wird aber nicht beibehalten, sondern die Beschreibung wird in die nächste Bildauflösung übergeführt. Die unterbrechende Textstelle an sich ist kurz:

[278] Schnyder: Der unfeste Text, S. 147.

[279] Vgl. Er. 7493-7524. Zu den verschiedenen Forschungspositionen in Bezug auf den Dialog zwischen „Hartmann“ und Publikum vgl. Bürkle, Susanne: ‚Kunst‘-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer *meisterschaft*, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hrsg. von Manuel Braun und Christopher Young, Berlin/New York 2007 (TMP 12), S. 143-170, hier S. 163-169.

[280] Vgl. Er. 7545-7581.

[281] Vgl. ebd. 7582-7587.

ze guotem aneblicke / was dar an entworfen sus / wie Tispê und Pîramus, / betwungen von der minne, / behert rehter sinne, / ein riuwic ende nâmen / dô si ze dem brunnen kâmen (Er. 7707-7713). Wie bereits das *liet von Troiâ* kann die Geschichte von Pyramus und Thisbe beim Rezipienten als bekannt vorausgesetzt werden. Das Nennen weniger Stichwörter – *Tispê*, *Pîramus*, *minne*, *riuwic ende*, *brunnen* – reicht völlig aus, um das Narrativ aufzurufen, das das Bild des Sattelkissens zumindest vorübergehend auflöst. Danach folgt wiederum eine gattungstypische *descriptio*-Passage mit Nennung von Edelsteinarten, Farben und Wörtern aus dem Bereich des Leuchtens. Unterbrochen wird sie dieses Mal von der Erklärung, welche Funktion der zwölfte Edelstein auf dem Zaumzeug erfüllt: *der liehte carbunculus, / dâ behielt er sîn ambet sus, / wan im daz lieht ist geslaht, / ob im ie ze vinsterre naht / ze rîtenne geschæhe, / daz man dâ von gesæhe* (Er. 7744-7749). Die daraufhin kurz wieder aufgenommene Beschreibung findet ihren Abschluss in der Öffnung der visuellen Wahrnehmung auf akustische Phänomene – *guote goltklangen: / die hôrte man verre klingen* (Er. 7753f.) – und der abschließenden Zusammenfassung der Beschreibung des Sattelzeugs, die noch einmal hervorhebt, dass es schöner als alle anderen ist. Damit ist die Verbindung zum Beginn der gesamten Pferde-Szene – von Enites Pferd wird als erstes gesagt, *daz doch nie dehein man / dehein schœnerz gewan / noch solde beschouwen* (Er. 7278-7280) – hergestellt und der Kreis geschlossen:

> von sus getânen dingen
> was der satel vollebrâht
> und baz dan ichs hân gedâht.
> zewâre ouch bedunket mich
> reht und billich
> daz er mit vollem mære
> vil schœner wære
> dan dehein ander gereite,
> wan er mit wârheite
> dem schœnisten wîbe wart gegeben
> diu in den jâren mohte leben,
> der edeln vrouwen Ênîten. (Er. 7755-7766)

Insgesamt zeigt sich, dass eine durchgehende *descriptio* von Pferd und Sattelzeug ein unmögliches Unterfangen ist. Deutlich wird immer wieder herausgestellt, dass es sich hier nicht um die Beschreibung eines realen Tieres handelt, sondern dass „eine Demonstration der Fiktionalität in-

szeniert“[282] werde. „So wie es beschrieben ist, kann es sich nicht um ein reales Tier, sondern nur um ein Märchenpferd handeln.“[283] Bei Enites Pferd handelt es sich um ein phantasma, weshalb das Darstellungsprinzip im Sinne der Augenzeugenschaft negiert wird. Es handelt sich hier eben um ein Vorstellungsbild und nicht um den Versuch, den Rezipienten zum Augenzeugen zu machen. Auf die Intensität des Bildes hat dies keinen Einfluss. Immer wieder wird auf andere Darstellungsformen als die *descriptio* ausgewichen, in erster Linie narrative Formen, die eine große bildevozierende Wirkung haben können und so letztlich – wenn auch auf andere Art und Weise als die Beschreibung – ein Bild oder vielmehr viele kleine Bilder entstehen lassen. Die hier evozierten Bilder lösen sich in der Narration auf beziehungsweise werden von den durch Narrative erzeugten Bildern überlagert. Gerade in diesem Phänomen der Auflösung und Überlagerung erlangen sie erst ihre spezifische Sichtbarkeit. Eine bloße Beschreibung, unabhängig davon, wie detailliert sie wäre, ließe die dargestellten Narrative nicht wahrnehmbar werden, da sie in der Beschreibung statisch fixiert werden müssten. Da Narrative jedoch immer bewegt sind, es in ihnen keinen Stillstand geben kann, lassen sie sich letztlich nicht in der *descriptio* festhalten. Die aufzählende Aneinanderreihung von Details auf dem Sattelzeug von Enites Pferd könnte dies nicht angemessen in intensive Bilder umsetzen, so dass schließlich wieder auf Sprache und Narration zurückgegriffen werden muss. Sei es durch Binnenerzählungen in der *descriptio*, wie beispielsweise die Herkunftsgeschichte des Pferdes, oder sei es durch den Aufruf von Narrativen, die im kollektiven Gedächtnis verankert sind und dadurch keiner weiteren bildevozierenden Mittel bedürfen.

Bildauflösung durch Aufzählungen

Nicht nur Narration kann Bildlichkeit auflösen, sondern auch der Übergang von detaillierter Beschreibung in ausschließliche Aufzählung. Dies ist der Fall bei der Beschreibung von Anfortas’ Krankenlager auf Mun-

[282] Glauch: Inszenierung der Unsagbarkeit, S. 155. Vgl. außerdem Schnyder: Der unfeste Text, S. 144f.; Wandhoff: Ekphrasis, S. 170; Bürkle: ‚Kunst‘-Reflexion, S. 155; Masse, Marie-Sophie: Von Camillas zu Enites Pferd. Die Anfänge der deutschsprachigen *descriptio* im Spannungsfeld der Kulturen, in: Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“. Hrsg. von Jean-Marie Valentin, Bd. 7, Bern u.a. 2008 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 83), S. 13-20, hier S. 16.

[283] Haug: Gebet und Hieroglyphe, S. 170.

salvaesche im „Parzival“. Äußerst ausführlich wird von Anfortas’ Qualen berichtet und schließlich sein Krankenlager detailliert beschrieben. Dabei wird nicht nur verbildlicht, sondern weiter noch versinnlicht, indem anfangs vor allem geruchsintensive Hölzer und Aromen genannt werden, die zur Bekämpfung des intensiven Wundgeruchs angewandt werden und deren Duft die Räume erfüllt. Danach erfolgt die Beschreibung des Bettes, die wie eine typische Prachtbeschreibung der Schriftlichkeit beginnt und Stoffe und Materialien mit ihren Herkunftsländern nennt. Die Pracht des Bettes wird schließlich mit den Edelsteinen begründet. Hier wird die zunächst bildintensive, versinnlichende Beschreibung durch eine Aufzählung unter- und letztlich abgebrochen. Über dreißig Verse werden mit „und“-Verknüpfungen die Namen von Edelsteinen ohne jegliche weitere Angabe aufgelistet.[284] Die an dieser Stelle ins Extrem gesteigerte Detailliertheit, die den eigentlichen Gegenstand gewissermaßen aus den Augen verliert, löst die Bildlichkeit der Beschreibung vollständig auf. Die Nennung der verschiedenen Edelsteine, die der gebildete zeitgenössische Rezipient gleichzeitig mit einer Farbe verbindet, ohne dass diese explizit erwähnt werden muss,[285] überlagert das beschriebene Bett von Anfortas und lässt es gleichsam hinter einem bunten Edelsteinschleier verschwinden. Nach der Aufzählung der Edelsteine setzt die Darstellung des Bettes nicht fort, sondern geht in einen knappen Exkurs über die verschiedenen physischen und vor allem auch psychisch-emotionalen Wirkungen von Edelsteinen auf den Menschen über und setzt schließlich mit der Handlung fort.

Die Bildauflösung kann hier sogar als eine doppelte betrachtet werden: zum einen können derart lange Aufzählungen per se nicht bildevozierend wirken, da die Distanz zum Gegenstand zu groß wird, er gewissermaßen in den Hintergrund tritt; zum anderen lassen die impliziten Farbangaben in der Namensnennung der verschiedenen Edelsteine das zunächst Dargestellte in allen Farben schillern, was wiederum den eigentlichen Gegenstand überdeckt, ihn sozusagen verschleiert. Die Denotate, die bestimmte Edelsteinarten bezeichnen, werden von ihren Konnotaten, im

[284] Vgl. Parz. 791,1-30.

[285] Ob tatsächlich jeder der genannten Edelsteine dem Rezipienten geläufig war, ist durchaus nicht unzweifelhaft, da Wolfram hier einige wenige Bezeichnungen aus Quellen und Vorlagen übernommen zu haben scheint, ohne sie selbst zu kennen. So wären zumindest die Dopplungen von Edelsteinen durch die Auflistung zweier unterschiedlicher Namen für ein und denselben Stein erklärbar, wie beispielsweise *bestîôn* (Parz. 791,4) und *abestô* (Parz. 791,16), ebenso *balax* (Parz. 791,2) und *paleis* (Parz. 791,26). Vgl. dazu Martin: Kommentar, S. 515-518.

Falle der Edelsteine unter anderem die implizierten Farben, überdeckt.[286] Die so entstehenden Konnotationsketten ergeben letztlich ein einziges Farbrauschen, das alles andere überlagert und gewissermaßen unsichtbar macht. Noch weiter geführt könnte man hier bis zur vollständigen Bildauflösung gehen, da in der Farbenlehre alle Farben zusammen weiß ergeben. Aus der Vielfalt wird das Nichts und löst alles Bildliche damit auf.

Konfliktlösung durch Bildauflösung

Bildauflösungen werden jedoch auch eingesetzt, um scheinbar unauflösbare Spannungen auf der Handlungsebene aufzulösen, die anderweitig nicht zu einem akzeptablen Abschluss gebracht werden könnten: Was in der Handlung nicht passieren dürfte, kann auch bildlich nicht umgesetzt werden. Im „Iwein“ kommt es zu einem Kampf zwischen Gawein und dem Löwenritter Iwein am Artushof, da beider Identität zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt ist. Ein Kampfende durch Sieg beziehungsweise Niederlage ist in diesem Fall schlicht unmöglich, da die beiden Artusritter nicht nur Freunde, sondern vor allem auch ebenbürtig und beide „der Beste“ sind.[287] Keiner von beiden könnte somit dem anderen unterliegen. Der Versuch, den Kampf gar nicht erst stattfinden zu lassen, scheitert.[288] Im Erzählerkommentar wird das Unglück eines Kampfes zwischen den beiden

[286] Zu den Begriffen „Denotation“ und „Konnotation“ vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, München 1972, v.a. S. 101-113. Eco bezeichnet als Denotation „*die unmittelbare Bezugnahme* [...], *die der Code dem Ausdruck in einer bestimmten Kultur zuschreibt*“, ebd., S. 102 [Hervorhebung im Original]; als Konnotation hingegen „die Gesamtheit aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann“, ebd., S. 108. Zu Ecos Begriffswandel vgl. Kuhangel, Sabine: Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers, Wiesbaden 2003, S. 139.

[287] Diesen Eindruck haben auch die Zuschauer des Kampfes, ohne zu wissen, um wen es sich bei den beiden Rittern handelt: *vil harte clagebære, / ob es niht rât wære / ir einer enwurde dâ erslagen: / den müese man wol iemer clagen; / wand sî nie gesâhen, / des sî alle jâhen, / zwêne rîter gestalt / sô gar in Wunsches gewalt / an dem lîbe und an den siten.* Iw. 6909-6917.

[288] *und begunden den künec biten / daz er die altern bæte / daz sîz durch got tæte / und der jungern teilte mite. / des verzêch sî im mit selhem site / daz er die bete muose lân. / sî wolde daz gewis hân, / ir kempfe wurde sigehaft, / wande sî wol sîne kraft / erkande und sich des trôste / daz er sî gar erlôste./ Dô der künec Artûs ersach / daz ez niemen an die suone sprach, / dô hiez er rûmen den rinc.* Iw. 6918-6931.

vorzüglichen Rittern hervorgehoben und der Erzähler erklärt die Unsinnigkeit einer wortreichen Darstellung des Kampfes:

nû was ez doch ein starkez dinc
ze sehenne ein vehten
von zwein sô guoten knehten:
wanz entuot dem biderben man niht wol,
der des andern tôt sehen sol,
daz doch dem einem wæge was,
ob joch der ander genas.
Machte ich diz vehten
von disen guoten knehten
mit worten nû vil spæhe,
waz töhte diu wæhe?
wand iu ist ê sô vil geseit
von ietweders manheit
daz ich iu lîhte mac gesagen
daz sî niender zwein zagen
des tages gelîch gebârten
und daz als ê bewârten
daz diu werlt nie gewan
zwêne strîtiger man
nâch werltlîchem lône. (Iw. 6932-6951)

Die völlige Gewissheit, wie die beiden vorzüglichen Ritter sich im Kampf verhalten werden, lässt eine Darstellung desselben scheinbar völlig überflüssig werden. Der Erzähler beginnt zunächst auch keine Kampfdarstellung, sondern klagt über die Situation, dass zwei liebste Freunde gegeneinander kämpfen müssen und stellt das Dilemma eines Kampfendes durch Tod eines der beiden Ritter dar.[289] Im Anschluss daran beginnt dann zwar die zunächst verweigerte Darstellung, diverse Einschübe in die Kampfschilderung lösen sie jedoch immer wieder auf.[290] So erfolgt zunächst ein kurzer Einschub über die positiven Auswirkungen von viel Übung und Erfahrung auf die Kampfkunst, dann ein ausführlicher Exkurs über das Verhältnis von *minne unde haz* (Iw. 7017) in einem Gefäß. Nach diesen Einschüben wird die Kampfschilderung jeweils wieder aufgenommen,

[289] *sweder nû tôt gelît / von des anderen hant, / und im dâ nâch wirt erkant / wen er hât erslagen, / daz wirt sîn êwigez clagen.* Iw. 6960-6964.

[290] Harms erwähnt diese die Kampfhandlung unterbrechenden Reflexionen und verweist auf mögliche Interpretationsansätze, wie der spannungssteigernden Wirkung oder das lange Hinziehen des Kampfes, ohne jedoch selbst Stellung zu beziehen. Vgl. Harms, Wolfgang: Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300. München 1963 (Medium Aevum 1), S. 131f.

sie verzichtet jedoch auf die Beschreibung kleinster Details, sondern gibt vielmehr den Ablauf der Kampfhandlungen wieder. Schließlich führt der Erzähler einen Unsagbarkeitstopos an: *si entlihen kreftiger slege / mê dan ich gesagen mege* (Iw. 7143f.). Und damit bricht die von anderen Kämpfen gewohnte Darstellung der Kampfhandlungen vorerst vollends ab.

Die Darstellung geht von der Ebene der tatsächlichen Kampfbeschreibung in einen Exkurs über Geben und Nehmen beziehungsweise Borgen und Zurückzahlen über. Im Anschluss daran ruft der Erzähler das Erec-Narrativ auf, indem er von *ein verlegen man* (Iw. 7174) spricht. Dies führt er, da die zeitgenössischen Rezipienten keinerlei Erklärungen oder Erläuterungen hierzu benötigen, nicht weiter aus, sondern geht im Anschluss daran direkt in einen Vergleich von Kampf und Handel über. Die weitere Darstellung des Kampfes zwischen Iwein und Gawein ist zunächst durch kaufmännisches Vokabular geprägt, die Kampfhandlungen werden als Handel beschrieben.[291] Nach diesem Ineinanderübergehen verschiedener Einschübe und Vergleiche kommt es zu einer kurzen erneuten typischen Kampfdarstellung:

die helme wurden etewâ
vil sêre verschrôten,
daz die meilen rôten
von bluote begunden,
wande sî vil wunden
in kurzer stunt enpfiengen
die niht zu verhe engiengen. (Iw. 7228-7234)

291 *in was beiden vil leit / swenne ir tage giengen hin / daz sî deheinen gewin / an ir koufe envunden, / des sî sich underwunden. / sî wâren zwêne mære / karge wehselære / und entlihen ûz ir varende guot / ûf einen seltsænen muot. / sî nâmen wuocher dar an / sam zwêne werbende man: / sî pflâgen zir gewinne / harte vremder sinne. / dehein koufman hete ir site, / ern verdurbe dâ mite: / dâ wurden sî rîche abe. / si entlihen nieman ir habe, / in enwære leit, galt er in. / nû sehent ir wie selch gewin / ieman gerîchen mege. / da entlihen sî stiche und slege / beide mit swerten und mit spern: / desn moht sî nieman gewern / vol unz an daz halbe teil: / des wuohs ir êre und ir heil. / ouch was ir wehsel sô gereit / daz er nie wart verseit / manne noch wîbe, / sine wehselten mit dem lîbe / arbeit umb êre. / sine heten nie mêre / in alsô kurzen stunden / sô vollen gelt vunden: / si entlihen nie einen slac / wan dâ der gelt selb ander lac. / die schilte wurden dar gegeben / zu nôtpfande vür daz leben: / die hiuwens drâte von der hant. / done heten sî dehein ander pfant / niuwan daz îsen alsô bar: / daz verpfanten sî dar. / ouch enwart der lîp des niht erlân / ern müese dâ ze pfande stân: den verzinseten sî sâ.* Iw. 7184-7227.

Dieses Mal wird die an dieser Stelle durch Farbeinsatz durchaus intensive Bildlichkeit durch die Kampfpause auf Handlungsebene aufgelöst. Nach der Unterbrechung wird der erneute Kampf Iweins und Gaweins mit den vorhergehenden Kampfhandlungen verglichen, wieder wird also die Beschreibung verweigert.[292] Im Erzählverlauf wird nun wie zu Beginn der Szene nochmals auf die Ebenbürtigkeit der beiden Ritter eingegangen und vor allem auf den nicht möglichen guten Ausgang, wenn der Kampf zu Ende geführt wird, da Tod oder Verlust des Ansehens eines der beiden Ritter für alle ein Schaden wäre.[293] Zu Ende geführt ergäbe der Kampf zwischen Iwein und Gawein letztlich die Selbstzerstörung der Artusgesellschaft. Deshalb wird zunächst auf Handlungsebene von König Artus versucht, den Kampf durch eine gütliche Einigung im Erbschaftsstreit der beiden Schwestern zu beenden, was sich jedoch als nicht möglich erweist. Nach einer kurzen Zusammenfassung der gesamten ritterlichen Taten Iweins und Gaweins an diesem Tag – *dise guoten knehte / die hâten dem langen tage / mit manegem rîterlîchen slage / nâch êren ende gegeben* (Iw. 7342-7345) – folgt die endgültige Auflösung der bildlichen Kampfdarstellung:

> und stuont noch ûf der wâge ir leben,
> unz daz diu naht ane gienc
> und ez diu vinster undervienc.
> Sus schiet sî beide diu naht,
> und daz ir ietweders maht
> wol dem andern was kunt,
> daz sî beide dâ zestunt
> an ein ander genuocte.
> und sîtz sich wol gevuocte
> daz sîz mit êren mohten lân,
> sô liezen sîz wol understân
> unz an den anderen tac. (Iw. 7346-7357)

[292] *Ezn wac ir erriu rîterschaft / engegen dirre niht ein strô, / der sî begunden aber dô. / ir slege wâren kreftec ê, / nû kreftiger, und wart ir mê.* Iw. 7256-7260.

[293] *ouch sach disen kampf an / manec kampfwîse man: / ir deheines ouge was vür wâr / weder sô wîse noch sô clâr, / heter genomen ûf sinen eit / ze sagenne die wârheit / weder irz des tages ie / gewunnen hete bezzer hie / alsô groz als umb ein hâr, / desne möhter vür wâr, / ir dewederm nie gejehen: / ezn wart nie glîcher kampf gesehen. / Nû sorget man und wîp / umb ir êre und umb ir lîp: / und möhten sîz in beiden / nâch êren hân gescheiden, / daz heten sî gerne getân, / und begunden rede drumbe hân, / wand wer möhte daz verclagen / sweder ir dâ wurde erslagen / od gekrenket an den êren?* Iw. 7261-7281.

Was auf der Handlungsebene zunächst nicht funktionierte, wird nun anders gelöst: Der Einbruch der Nacht beendet den Kampf.[294] Die Dunkelheit löst alles Bildliche auf, da nichts mehr gesehen werden kann. Die durch äußere Umstände zwangsweise beendeten Kampfhandlungen ermöglichen nun das Gespräch zwischen den Kämpfern Iwein und Gawein. Beide versichern einander, dass sie bei noch ein wenig länger andauerndem Kampf unterlegen wären und dass diese Erfahrung der kurz bevorstehenden Niederlage eine neue Erfahrung sei. Nach wiederum beidseitiger Versicherung, dass die Nennung des eigenen Namens in diesem Falle nicht mit Ehrverlust beziehungsweise Unterordnung einherginge, nennt schließlich Gawein seinen Namen, woraufhin sich auch Iwein seinem Freund zu erkennen gibt:

> ‚[...]
> ich wil iu mînen namen sagen.
> ich bin genant Gâwein.‘
> ‚Gâwein?‘ ‚jâ.‘ ‚wie wol daz schein
> disen unsenften tac!
> manegen vîentlîchen slac
> hân ich von iu enpfangen.
> iuwer haz ist ergangen
> über iuwern gewissen dienestman.
> und ichn zwîvel niht dar an,
> swaz ir mir leides hânt getân,
> desn wær ich alles erlân,
> het ich mich enzît genant.
> wir wâren wîlen baz erkant.
> Herre, ich bin ez Îwein.‘ (Iw. 7470-7483)

Letztlich bleiben im Geschehen nur die Namen der Kämpfer übrig, da der Kampf nicht darstellbar war und somit in gewisser Weise ausgeblendet werden musste. Die Namen der beiden vorbildlichen Ritter beinhalten jedoch selbst bereits visuelle Konzepte. Beide Figuren sind dem Rezipienten hinreichend bekannt, so dass ihre bloße Namensnennung bereits ein Bild von ihnen evoziert. Der Name und der durch diesen Namen Bezeichnete sind nicht mehr voneinander trennbar. Der Onomastiker Friedhelm Debus definiert Eigennamen in diesem Sinne als „ökonomisch funktionierende sprachliche Zeichen“, deren „hinweisende Eigenart [...] keiner Beschreibung der individuellen Charakteristika oder weiterer

[294] Auch an späterer Stelle wird noch einmal die Nacht als Begründung für das Kampfende angeführt: *het ez diu naht niht erwant.* Iw. 7630.

Eigenschaften des Namenträgers“ bedarf, da er auf die mythische Einheit von Name und Namenträger verweist.[295] Eigennamen weisen somit eine große evokative Kraft auf, „sind knapp gefasste Formeln der Verbildlichung“[296] und darüber hinaus sind sie die „Summe der mit einem Namen verbundenen positiven, neutralen oder negativen Assoziationen, Vorstellungen und Gefühlen.“[297] Namen weisen damit eine ähnliche Funktion auf wie *descriptiones* von Figuren,[298] der „Name bündelt die ohnehin hohe Intensität der *descriptio*“.[299] Namen haben gegenüber *descriptiones* jedoch noch einen gewissen Mehrwert, wie zuletzt Björn Reich deutlich aufgezeigt hat: „Name und *mære* bedingen sich gegenseitig als *ex-* und *complicatio* derselben *lêre* (indem die EN [Eigennamen; SK] als Sinnzentren die Grundprobleme der Texte beinhalten) und können nur zusammen verstanden werden.“[300] Die Nennung des Namens ruft somit auch die Geschichte des Namenträgers mit auf, was eine *descriptio* nicht leisten kann. Anders als in semioralen Werken entstehen hier jedoch trotz der bloßen Benennungen keine „wilden Bilder“, da die Figuren zuvor bereits durch Beschreibungen festgelegt wurden und somit letztlich Erinnerungsbilder aufgerufen werden.

Das verhinderte Sehen, das durch die Dunkelheit der Nacht bedingt wird, ermöglicht erst das Sichtbarmachen durch die Nennung der Namen. Durch die nun bekannte Identität der beiden Kämpfer kann letztendlich König Artus die Erbstreitigkeit der beiden Schwestern entscheiden und die im Raum stehende Fortsetzung des Kampfes damit verhindern.[301]

---

[295] Debus, Friedhelm: Namen in literarischen Werken. (Er-)Findungen – Form – Funktion, Stuttgart 2002 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/Akademie der Wissenschaften und der Literatur 2002,2), S. 19. Zur mythischen Einheit von Name und Namenträger vgl. ebd., u.a. S. 14; S. 81.

[296] Reich: Name und *mære*, S. 21.

[297] Sonderegger, Stefan: Die Bedeutsamkeit der Namen. In: LiLi 67 (1987), S. 11-23, hier S. 16.

[298] Vgl. dazu Reich: „Namen können eine ähnliche Funktion übernehmen wie descriptiones und diese sogar ersetzen.“ Reich: Name und *mære*, S. 16. Reich liefert außerdem einen umfassenden Überblick über die onomastische Literaturwissenschaft und ihre Konzepte und fasst zusammen, wie Eigennamen „nahezu alle Schwerpunkte der aktuellen Mediävistik“ berühren. Vgl. ebd., S. 17-20, Zitat S. 20.

[299] Ebd., S. 16.

[300] Ebd., S. 17.

[301] Zum Gespräch zwischen Iwein und Gawein und der anschließenden Streitschlichtung durch Artus vgl. Iw. 7354-7725. Zur gesamten Kampfszene mit Urteil im Erbschaftsstreit vgl. Iw. 6907-7725.

Eindeutig ist von Anfang an, dass dieser Kampf zum einen gar nicht stattfinden dürfte und zum anderen kein befriedigendes Ende finden kann, da sowohl Iwein als auch Gawein vortrefflich sind, was eine Niederlage im Kampf widerlegte, was wiederum nicht geschehen kann. Dies bedeutet auf Ebene der Handlungslogik, dass keiner der beiden siegen beziehungsweise verlieren darf. Der Kampf ist damit entweder komplett undarstellbar oder nur als Endlosschleife erzählbar, in der die Figuren ebenbürtig und vortrefflich gegeneinander kämpfen ohne einander ernsthaften Schaden zuzufügen. Dies wäre nicht umsetzbar. Einen Ausweg aus dieser dilemmatischen Situation bietet die Bildverweigerung beziehungsweise -auflösung. Die einbrechende Dunkelheit ermöglicht die Auflösung des zunächst scheinbar unauflösbaren Dilemmas. Dabei wird diesem Handlungsausgang bereits durch die zahlreichen Einschübe und Vergleiche, die keine Bilder des „unmöglichen“ Kampfes zulassen und damit den Ausgang der Szene schon vorwegnehmen, vorgegriffen beziehungsweise dieser Ausgang wird sorgfältig vorbereitet. Die Funktion der fehlenden Bildlichkeit liegt in dieser Szene auf der Handlungsebene.

Interessant ist diese Methode der Bildauflösung nicht zuletzt mit Blick auf Hartmanns „Erec“. Auch wenn die in der Forschung lange Zeit ausgeübte fast ausschließliche Lesart des „Iweins“ als Gegenstück des „Erecs“ sicherlich deutlich zu kurz greift und dem „Iwein“ nicht gerecht wird, so lohnt sich an dieser Stelle der vergleichende Blick dennoch. Während der Kampf zwischen Iwein und Gawein durch die Verdunkelung der Nacht beendet wird, diese Handlung also auf Licht für die Sichtbarkeit angewiesen ist, findet der gesamte aventiure-Weg von Erec und Enite im zweiten Teil von Hartmanns „Erec“ nachts statt. Zwar gibt es auch in diesem Abschnitt zum Teil Geschehen, das tagsüber stattfindet, dieses dient jedoch lediglich dazu, „am Tage die Situation für die folgende Nacht herbeizuführen“.[302] Die Haupthandlung an sich geschieht jedoch durchgehend nachts. Was zunächst vielleicht gegensätzlich wirkt, findet seine Gemeinsamkeit jedoch in der Sprache. Die Artusritter Iwein und Gawein erhalten durch die nächtliche Verdunkelung die Möglichkeit des Gesprächs. Erst die Sprache kann an dieser Stelle den Konflikt auflösen, da sich durch sie letztlich die Identität der beiden Kämpfenden offenbart. Im „Erec“ führt Sprache zunächst erst einmal zum Konflikt. Die Angehörigen von Erecs Königshof in Karnant hören auf, gut von ihm zu sprechen, und beginnen

302 Kuhn, Hugo: ‚Erec‘. In: Hartmann von Aue. Hrsg. von Christoph Cormeau und Hugo Kuhn, Darmstadt 1973, S. 17-48, hier S. 27.

über die Zustände am Hof und die Existenz Enites zu klagen. Erec nimmt diese Missstände erst wahr, als sie ihm durch das laute Klagen seiner Frau bewusst werden und er sie zur Erklärung ihrer Klage auffordert.[303] Der Konflikt muss von Enite sprachlich vermittelt werden, da Erec selbst ihn nicht wahrnimmt. Löst Sprache hier also zunächst einmal den Aufbruch aus, so wird sie auch in den aventiuren benötigt. Trotz des ihr auferlegten Redeverbots warnt Enite ihren Mann wiederholt und weist ihn auf bevorstehende Gefahren und Angreifer hin. Ihr Sprechen macht die Gegner für Erec erst sichtbar, durch Sprache gelangt er gewissermaßen zum Bild. Sowohl bei dem Kampf der beiden befreundeten Artusritter gegeneinander im „Iwein“ als auch bei den aventiuren des Protagonisten im „Erec“ birgt die Dunkelheit die Notwendigkeit von Sprache in sich, um Relevantes – die Identität der Kämpfenden im „Iwein“ beziehungsweise die lauernden Angreifer im „Erec“ – sichtbar machen zu können. Kontrastiv angelegt ist jedoch, dass in dem einen Fall, dem Kampf zwischen Iwein und Gawein, das aufgebaute Bild ausgeblendet werden muss, um durch Sprache die Handlung weiterführen zu können. Die Situation erscheint paradox, da gerade das fehlende Bild erst den Sinn sichtbar werden lässt. Im anderen Fall hingegen, Erecs nächtlichen aventiuren, erzeugt erst die Sprache in der Dunkelheit Bilder, visualisiert also die Gegebenheiten. Beide Beispiele eint jedoch die Notwendigkeit, auf Sprache zurückzugreifen, um die gegebenen Handlungskonflikte aufzulösen und die Handlung dadurch fortsetzen zu können.

Ein ebensolch unmöglicher Kampf wie derjenige zwischen Iwein und Gawein in Hartmanns von Aue „Iwein“ findet auch in Wolframs von Eschenbach „Parzival“ statt, wobei hier die Steigerung des Freundeskampfes, das Motiv des Verwandtenkampfes, aufgegriffen wird. Sogar noch weiter gesteigert handelt es sich um einen Bruderkampf.[304] Die Brüder Parzival und Feirefiz, die einander zuvor noch nie begegnet waren, treffen am Ende des „Parzivals“ aufeinander und es kommt zu einer Tjost zwischen den beiden. Die Problematik des Bruderkampfes steht außer Zweifel, der Erzähler klagt zunächst ausdrücklich über die Begegnung der beiden: *ôwê, sît d'erde was sô breit, / daz si ein ander niht vermiten, / die dâ umb unschulde striten!* (Parz. 737,22-24) Darauf folgt ein expliziter Unfähigkeitstopos: *Mîn kunst mir des niht witze gît, / daz ich*

[303] Vgl. zur Unzufriedenheit an Erecs Hof aufgrund seines *verligens* und zum Gespräch zwischen Erec und Enite: Er. 2924-3049.

[304] Vgl. Harms: Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten, S. 155.

gesage disen strît / bescheidenlîch als er regienc (Parz. 738,1-3). Wie in den meisten Fällen führt die Unfähigkeitsbehauptung jedoch nicht zu der Konsequenz, den Kampf nicht darzustellen. Der Erzähler zögert eine Beschreibung der Kampfhandlungen jedoch noch ein wenig hinaus, indem er die nahe Verwandtschaft der beiden Kämpfer thematisiert, auf die Trauer der Frauen wegen des Kampfes zweier so vortrefflicher Ritter eingeht und zunächst Vergleiche zieht. Aus diesen ergeben sich zum Teil wiederum kurze Exkurse, die in keinem Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung stehen: *den lewen sîn muoter tôt gebirt: / von sîns vater galme er lebendec wirt* (Parz. 738,19f.). Erst nach diesen Verzögerungen durch den Erzähler setzt die Darstellung des Kampfes zwischen Parzival und Feirefiz ein. Auch sie wird jedoch immer wieder unterbrochen, wie zum Beispiel durch kommentierende und reflektierende Einschübe des Erzählers:

> ir strît was sô gerâten,
> Daz ich die rede mac niht verdagen,
> ich muoz ir strît mit triwen klagen,
> sît ein verch und ein bluot
> solch ungenâde ein ander tuot.
> si wârn doch bêde eins mannes kint,
> der geliutrten triwe fundamint. (Parz. 739,30-740,6)

Des Weiteren finden sich wiederholt Unterbrechungen der Kampfbeschreibung, um beispielsweise die Kampfmotivation der Kämpfer zu erklären, Parzivals Gottvertrauen zu betonen oder wiederholt die Thematisierung der Verwandtschaftsproblematik. Auch Gegenstände und Figuren werden vom Erzähler direkt angesprochen: *daz wende, tugenthafter grâl: / Condwîr âmûrs diu lieht gemâl: / hie stêt iur beider dienstman / in der grœsten nôt dier ie gewan* (Parz. 740,19-22). Selbst Parzival wird im späteren Kampfverlauf vom Erzähler direkt angesprochen: *wes sûmestu dich, Parzivâl, / daz du an die kiuschen lieht gemâl / niht denkest (ich mein dîn wîp), / wiltu behalten hie den lîp?* (Parz. 742,27-30) Ebenso wiederholt der Erzähler fingierte Nachfragen der Hörer: *op si iht swerte fuorten, / dâ si zein ander ruorten?* (Parz. 739,11f.)

Schließlich führt die doch begonnene kurze Kampfbeschreibung zu einer Beschreibung der Ausrüstung Feirefiz’, die jedoch sehr schnell in kurze Narrationen übergeht.[305] Hier findet sich erneut eine doppelte Bildauflö-

[305] *Der heiden tet em getouften wê. / des schilt was holz, hiez aspindê: / daz fûlet noch enbrinnet. / er was von ir geminnet, / diun im gap, des sît gewis. / turkoyse, crisoprassis, / smârâde und rubbîne, / vil stein mit sunderschîne / wârn verwiert*

sung, da letztlich auch das die Kampfschilderung überlagernde Bild – die Beschreibung der Ausstattung – aufgelöst wird.

Es folgen nun immer wieder kurze beschreibende Passagen der Kampfhandlung, die jedoch umgehend durch erläuternde und kommentierende Einschübe unterbrochen werden. Der Rezipient kann das Kampfgeschehen an sich, das zwischen Parzival und Feirefiz stattfindet, bildlich nicht vergegenwärtigen, da es wiederholt nur kurz angerissen, dann jedoch sogleich wieder unterbrochen und überlagert wird. Dies ist von der Handlungsebene her gedacht nur konsequent, da es nicht zu einem Verwandtschaftskampf, vor allem einem Bruderkampf, kommen dürfte. Ebenso wie bei Iwein und Gawein sind hier beide einander gegenüberstehenden Kämpfer so vortrefflich und vor allem ebenbürtig, dass es kein mögliches Ende des Kampfes gibt. Darüber hinaus sind sich beide nicht nur in ihrer ritterlichen Art gleich, sondern sie sind aufgrund ihrer engen Verwandtschaft auch wesensgleich: Die soziale Kategorie der Verwandtschaft lässt „die beiden äußerlich unterschiedlichen Brüder zu einer Einheit verschmelzen“.[306] Der Erzähler selbst betont diese Einheit von Brüdern und auch Eheleuten explizit: *man mac wol jehn, sus striten sie, / der se bêde nennen wil ze zwein. / si wârn doch bêde niht wan ein. / mîn bruodr und ich daz ist ein lîp, / als ist guot man unt des guot wîp* (Parz. 740,26-30). Und auch die mögliche Unterscheidung und Hierarchisierung Christ – Heide kann hier nicht greifen: „Die nahe Verwandtschaft der beiden wirkt über alle kulturellen Schranken und äußerlichen Unterschiede als bindend und einheitstiftend.“[307] Noch einmal macht der Erzähler explizit klar, dass dieser Kampf nicht gut ausgehen könne:

got ner dâ Gahmuretes kint.
der wunsch wirt in beiden,
dem getouften unt dem heiden:
die nante ich ê für einen.
sus begunden siz ouch meinen,
wærn se ein ander baz bekant:

---

durch kostlîchen prîs / alumbe ûf diu buckelrîs. / ûf dem buckelhûse stuont / ein stein, des namn tuon ich iu kuont; / antrax dort genennet, / karfunkel hie bekennet. / durch der minne condwier / ecidemôn daz reine tier / het im ze wâpen gegebn / in der genâde er wolde lebn, / diu küngîn Secundille: / diz wâpen was ir wille. Parz. 741,1-20.

[306] Vgl. Delabar, Walter: erkantiu sippe unt hoch geselleschaft. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, Göppingen 1990 (GAG 518), S. 171f.

[307] Ebd., S. 172.

sine satzten niht sô hôhiu pfant.
ir strît galt niht mêre,
wan freude, sælde und êre.
swer dâ den prîs gewinnet,
op er triwe minnet,
werltlîch freude er hât verlorn
und immer herzen riwe erkorn. (Parz. 742,14-26)

Für beide Kämpfer steht mehr auf dem Spiel als ihnen bewusst ist und beide würden mit dem Sieg gleichzeitig eine unwiederbringliche Niederlage erleiden. Letztlich muss im „Parzival“ wie auch in Hartmanns „Iwein“ eine Lösung gefunden werden, um den Kampf anders als durch Sieg und damit gleichzeitig Niederlage zu beenden. Und wie im „Iwein“ wird das Kampfgeschehen auch im „Parzival“ durch Dialog beendet. Während Iwein und Gawein der einbrechenden Nacht bedürfen, um zur erlösenden Sprache zu finden, greift im Brüderkampf Parzivals und Feirefiz' Gott in die Handlung ein, um den Kampf zu beenden: *got des niht langer ruochte, / daz Parzivâl daz rê nehmen / in sîner hende solde zemen: / daz swert er Ithêre nam, / als sîner tumpheit dô wol zam* (Parz. 744,14-18). Als Parzivals Schwert *mit slage ûfs heidens helme brast* (Parz. 744,11), schlägt sein Bruder Feirefiz *muotes rîche* (Parz. 744,25) eine Kampfpause vor, die dann zum Gespräch genutzt wird:

‚ich sihe sol, werlîcher man,
dîn strît wurde ân swert getân:
Waz prîss bejagete ich danne an dir?
stant stille, unde sage mir,
werlîcher helt, wer du sîs.
für wâr du hetes mînen prîs
behabt, der lange ist mich gewert,
wær dir zebrosten niht dîn swert.
nu sî von uns bêden vride,
unz uns geruowen baz diu lide.‘ (Parz. 744,29-745,8)

Die gestellte Frage nach dem Namen führt nach einigem hin und her zwischen den beiden schließlich dazu, dass Feirefiz seinen Namen nennt – *ich pin Feirefîz Anschevîn* (Parz. 745,28) – und sie in einem längeren Gespräch schließlich ihre enge Verwandtschaft durch den gemeinsamen Vater Gahmuret feststellen können.[308] Damit ist der Kampf sofort endgültig beendet. Das Wissen um die Verwandtschaftsverhältnisse verbietet

308 Zum kampfbeendenden Gespräch zwischen Parzival und Feirefiz und ihrem gegenseitigen Erkennen vgl. Parz. 744,29-748,12. Harms weist auf die Besonderheit der Namensnennungen auf der Erzählebene hin: „Parzivals Name wird während der

jeden weiteren Kampf gegeneinander. Dennoch geht Parzival in gewisser Weise als Gewinner aus diesem Konflikt: „Parzival siegt nicht. Aber er besteht.“[309] Dieses Mal kommt es nicht zur Tötung eines Verwandten, Parzival ist gereift und hat seine anfängliche *tumpheit* vollends abgelegt.

Die in der Handlungslogik nicht auflösbare Spannung wurde somit wie bei dem Kampf zwischen Iwein und Gawein in Hartmanns „Iwein“ durch die Überführung in ein Gespräch und die damit verbundene Namensnennung aufgelöst. Wieder lösen die visuellen Konzepte der Eigennamen die Beschreibung der Handlung, hier des Bruderkampfes, ab. Die Falschheit und Unangemessenheit eines solchen Kampfes, die außer für die beiden Kämpfer für alle ganz eindeutig ist, spiegelt sich somit auch im Bildprogramm dieser Szene wider. Der Kampf kann nicht bildlich vergegenwärtigt werden, da er überhaupt nicht stattfinden dürfte. Von Beginn der Kampfszene an reiht sich in der Kampfschilderung deshalb eine Unterbrechung an die nächste, um die eigentliche Darstellung zu verhindern. Was auf der Handlungsebene des Werkes nicht passieren darf, kann auf der Bildebene nicht durch Beschreibung umgesetzt werden, sondern muss durch andere visuelle Konzepte, wie der Nennung der Namen, aufgelöst werden.

Fehlende Augenzeugen und Zeitersparnis

Weitere Bildauflösungen finden sich bei Darstellungen von Ereignissen, die nicht im öffentlichen Raum stattgefunden haben. Wie Haiko Wandhoff deutlich zeigte, gehört nur der zur Gesellschaft, der „sein Handeln in eine wichtige Information und seine Person in eine gute Nachricht für die Augen und Ohren der höfischen Öffentlichkeit umzuwandeln“[310] vermag. Der Weg zur Erzählbarkeit führt über Augenzeugen, die das Erzählte belegen können; fehlen diese, so sind auch keine Beschreibungen möglich. Diese erlaubt darüber hinaus die schnelle Fortsetzung des Handlungsgeschehens.

Kampfdarstellung dreimal, Feirefiz Name nie genannt. Die Erzählung verhält sich so, als wäre sie ihren erzählten Gestalten vernehmbar: sie wahrt Feirefiz Anonymität, denn die Nennung seines Namens müßte das Erkennen vonseiten Parzivals einleiten; die Nennung von Parzivals Namen dagegen kann Feirefiz nicht zum Erkennen führen, da er von keinem Halbbruder weiß.“ Harms: Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten, S. 164.

309 Wapnewski, Peter: Wolframs Parzival. Studien zur Religiosität und Form, Heidelberg 1955, S. 136.

310 Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht für Augen und Ohren, S. 22.

Deutlich wird dies beispielsweise in einem der Erzählerkommentare im „Iwein“. Zunächst große Intensität erzeugend, indem nicht lediglich verbildlicht, sondern durch Nennungen akustischer Erscheinungen – *gehôrte ouch den vogelsanc* (Iw. 991); *dô kam ein siusen unde ein dôz* (Iw. 994) – versinnlicht wird, verweigert der Erzähler nach einer kurzen Schilderung des Kampfablaufes explizit die ausführliche Darstellung. Die Begründung lautet zum einen auf fehlende Augenzeugen und zum anderen auf Iwein, *der was ein sô hövesch man* (Iw. 1040), dass er keine detaillierten Informationen über den Kampf mitteile.

Ich machte des strîtes harte vil
mit worten, wan daz ich enwil,
als ich iu bescheide.
sî wâren dâ beide,
unde ouch nieman bî in mê
der mir der rede gestê.
spræche ich, sît ez nieman sach,
wie dirre sluoc, wie jener stach:
ir einer wart dâ erslagen:
dern mohte niht dâ von gesagen:
der aber den sige dâ gewan,
der was ein sô hövesch man,
er hete ungerne geseit
sô vil von sîner manheit
dâ von ich wol gemâzen mege
die mâze ir stiche und ir slege. (Iw. 1029-1044)

Dass es sich um einen ehrenhaften und mutigen Kampf beider Ritter handelte, wird jedoch trotz fehlender Berichte darüber keinesfalls in Zweifel gestellt: *hie huop sich ein strîten / daz got mit êren möhte sehen, / und solt ein kampf vor im geschehen* (Iw. 1020-1022); *wan ein dinc ich iu wol sage, / daz ir deweder was ein zage* (Iw. 1045f.). Die Kampfhandlungen an sich und auch die Vortrefflichkeit der beiden Kämpfer werden in keinster Weise in Frage gestellt, sie sind lediglich undarstellbar, weshalb der Erzähler im „Iwein“ dies nicht in gewohnter Ausführlichkeit macht. Die Szene endet jedoch wiederum mit der knappen Schilderung des Kampfausgangs. Die explizite Verweigerung der Darstellung lässt sich scheinbar nicht durchhalten, sondern die Darstellung kann lediglich knapp gehalten werden.

Die Kopplung von Nichterzählen beziehungsweise verkürztem Erzählen und dem Verweis auf Augenzeugen findet man auch in anderer Form:

Wiez Gâwâne komen sî,
der ie was missewende frî,
sît er von Tschanfanzûn geschiet,
op sîn reise ûf strît geriet,
des jehen diez dâ sâhen:
er muoz nu strîte nâhen. (Parz. 504,1-6)

Wiederum besteht kein Zweifel daran, dass – in diesem Fall – Gawans Verhalten *missewende frî* gewesen sei. Der Bericht, wie es ihm seit der letzten Begegnung mit ihm ergangen sei und was er erlebt habe, wird jedoch Augenzeugen zugewiesen. Wichtiger erscheint dem Erzähler hier die kommende Handlung, der bevorstehende Kampf zu sein. Die Funktion der verweigerten Bilder liegt hier auch im zügigen Voranbringen der Handlung. Eingeschobene detaillierte Beschreibungen erzeugen zwar die gewünschte Bildlichkeit, gleichzeitig gehen sie aber auch immer mit einem vorübergehenden Stillstand der Handlung einher. Soll die Handlung schnell vorangebracht werden, sind Beschreibungen hinderlich, weshalb gezielt auf sie verzichtet wird beziehungsweise weshalb sie vom Erzähler abgebrochen werden:

der bürge lop sul wir hie lân,
wande ich iu vil ze sagen hân
von des küneges swester, einer magt.
hie ist von bûwe vil gesagt:
die prüeve ich rehte als ich sol. (Parz. 403,21-25)

Der Erzähler führt die durchaus schon längere Darstellung Bearosches nicht weiter aus, da er das Thema wechseln möchte. Auch hier wird das Auflösen des Bildes im Zuge des Weiterbringens der Handlung eingesetzt. Nicht nur fehlende Augenzeugen, sondern auch fehlende Zeit kann also zur Verkürzung oder Verweigerung von Bildern führen.

Irritierende Vergleiche

Eine weitere Kategorie fehlender Bildlichkeit können Vergleiche darstellen, obwohl sie in *descriptiones* gerade im Gegenteil als bildevozierend eingesetzt werden. Sind sie jedoch sehr dominant beziehungsweise ersetzen sie die Beschreibung des eigentlichen Gegenstandes respektive der eigentlichen Person komplett, so fehlt ihre bildevozierende Wirkung. Auch ungewöhnliche oder gar unpassende, absurde Vergleiche können die Bildlichkeit auflösen, da sie beim Rezipienten große Irritation auslösen und

vom eigentlich Dargestellten gewissermaßen ablenken. Sie können somit als Methode der Bildauflösung gezielt eingesetzt werden.

Ersteres, das vollständige Ersetzen einer Beschreibung durch Vergleiche, findet sich zum Beispiel im „Parzival“ Wolframs bei einer Begegnung zwischen Gawan und Orgeluse. Nach einer „Prüfung“ von Orgeluse kehrt Gawan entwürdigt zu ihr zurück und muss sich von ihr eine Spottrede anhören. Anschließend daran wird die Wirkung Orgeluses auf Gawan beschrieben, wenn er sie ansieht. Zu ihrem Aussehen finden sich an dieser Stelle, wie eigentlich zu erwarten wäre, keinerlei Angaben, sondern es werden lediglich Vergleiche angeführt. Diese gehen aber ausschließlich auf Orgeluses Wirkung auf Gawan und nicht auf ihre Gestalt ein:

> wan immer swenner an si sach,
> sô was sîn pfant ze riwe quît.
> si was im reht ein meien zît,
> vor allem blicke ein flôrî,
> ougen süeze unt sûr dem herzen bî.
> sît vlust unt vinden an ir was,
> unt des siechiu freude wol genas,
> daz frumt in zallen stunden
> ledec unt sêre gebunden. (Parz. 531,22-30)

Auch nach diesen Vergleichen folgt die hier zu erwartende Beschreibung der außerordentlichen Schönheit Orgeluses in Form einer *descriptio* nicht. Angaben mit konkretem Visualisierungswert fehlen gänzlich. Die Ausführung über ihre Wirkung auf Gawan geht stattdessen in einen langen Exkurs des Erzählers über die Minne über.[311]

Häufiger, wenn auch immer noch sehr selten, als solche ausschließlichen Vergleiche anstelle von Beschreibungen finden sich im „Parzival“ irritierende Vergleiche. Irritierend insofern, als die Vergleiche – nicht nur auf den modernen Rezipienten im Sinne von „toten Witzen“[312] – absurd und völlig unpassend erscheinen. Solch ungewöhnliche Vergleiche finden sich gleich an zwei Stellen bei Darstellungen von außerordentlich schönen Damen im „Parzival“. Zum einen bei Antikonîe, der Schwester Vergulahts.

---

311 Vgl. Parz. 532,1-534,9.

312 Bertau verweist bei Witzen auf die starke Subjektivität, die zugleich fest in die jeweilige historische Situation eingebettet ist, was ein unmittelbares Verstehen von Seiten des nicht-zeitgenössischen Rezipienten verhindert. Vgl. Bertau, Karl: Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 60-109, v.a. S.107.

Ihre Einführung in den Text ist an sich schon auffallend, da die entsprechende Textpassage vergleichsweise lang ist, jedoch nur wenig bildevozierendes Potential beinhaltet.[313] Mehr als auf ihr Aussehen wird auf *ir site und ir sin* (Parz. 403,29) eingegangen, es werden Vergleiche gemacht und immer wieder Handlungsabschnitte eingeschoben.[314] Nur wenige konkrete Details der Darstellung beziehen sich auf Antikonîes Aussehen.[315] Deutlich herausgestellt wird lediglich, dass sie wunderschön sei, belegt – also detailliert und ausführlich beschrieben – wird dies jedoch im Weiteren nicht. Die Darstellung der schönen Dame endet schließlich in einem zweifachen schiefen Vergleich:

> baz geschict an spizze hasen,
> ich wæne den gesâht ir nie,
> dan si was dort unde hie,
> zwischen der hüffe unde ir brust.
> minne gerende gelust
> kunde ir lîp vil wol gereizen.
> irn gesâht nie âmeizen,
> Diu bezzers gelenkes pflac,
> dan si was dâ der gürtel lac. (Parz. 409,26-410,4)

Diese bizarr anmutenden Bilder für einen Vergleich, um die besonders ausgeprägte Schönheit und sehr schlanke Figur einer Frau darzustellen, finden sich bei keinem anderen Dichter der mittelhochdeutschen Literatur und auch Wolfram von Eschenbach selbst benutzt diesen ungewöhnlichen Vergleich nur in seinem „Parzival“.[316]

[313] Zur Einführung von Antikonîe bis zu den absurden Vergleichen vgl. Parz. 403,21-410,4.

[314] Zu den verschiedenen Ansätzen und Theorien bezüglich des Vergleichs mit der Markgräfin auf Burg Haidstein vgl. Steppich, Christoph J.: Zu Wolframs Vergleich der Antikonie mit der Markgräfin auf Burg Haidstein (Pz. 403,21-404,10). In: ABäG 53 (2000), S. 187-230.

[315] *ir munt was heiz, dick unde rôt.* Parz. 405,19.

[316] Eine Textsuche nach Belegstellen in der online verfügbaren Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank (MHDBDB; http://mhdbdb.sbg.ac.at), die neben literarischen Werken auch pragmatische Literatur des Mittelhochdeutschen beinhaltet und mit über 600 aufgenommenen Werken (Februar 2014: 637 Texte) alle „kanonischen“ heldenepischen und höfischen Erzähltexte, außerdem Mären und lyrische Werke abdeckt, ergab 43 Einzelbelegstellen zum Suchwort „âmeize“. Davon wurden nur die beiden Treffer im „Parzival“ als Vergleich bei einer Frauendarstellung benutzt, während sich ansonsten alle Belegstellen auf das Insekt beziehen. Auch der Vergleich einer Frau mit einem Hasen am Spieß findet sich ausschließlich bei Wolfram von Eschenbach.

Elisabeth Schmid verweist bei dieser Darstellung Antikonîes im „Parzival“ auf den Aspekt der Lüsternheit und Sexualität. Die Betonung des Lendenstücks und das implizit bewusste abgezogene Fell verweisen auf eine sexuelle Konnotation.[317] So interpretiert wäre in der Beschreibung ein impliziter Verweis durch den aufgespießten Hasen auf die zuvor erwähnte ebenfalls sexuell konnotierte Berührung Antikonîes durch Gawan lesbar.[318] Ein Verweis auf Sexualität wäre auch durch weitere Formulierungen und die Wortwahl – *minne gerende gelust* (Parz. 409,30); *gereizen* (410,1); *gürtel* (410,4) – nahe liegend. Das Vergleichsbild aus dem Themenfeld des Essens könnte somit auch auf den Bereich der Triebbefriedigung hinweisen. Damit wäre die zunächst absurd erscheinende Verknüpfung nachvollziehbarer.

Rüdiger Schnell hingegen sieht in diesem befremdenden Vergleich die „Fortsetzung der Jagdatmosphäre“, die im Vorfeld durch die Begegnung Gawans und Vergulahts bei der Vogeljagd aufgebaut und in der Minneszene Gawans und Antikonîes in Schanfanzûn durch eine Art Jagdvergleich – Gawans „Liebesverhalten als Vogeljagd“[319] – fortgesetzt wurde.[320] Folgt man Schnells Interpretationsansatz, so steht der Vergleich dieser Szene zwar in einem nachvollziehbaren Zusammenhang zur vorangehenden Handlung, verliert jedoch in der genauen Wortwahl kaum seine Bizarrerie. Während der Vergleich mit einem Hasen am Spieß einmalig ist, verwendet Wolfram den Vergleich mit einer Ameisentaille gleich zweimal im „Parzival“. Nicht nur bei Antikonîes Beschreibung in Schanfanzûn, sondern auch bei der Darstellung der Jungfrau Clârischanze auf Munsalvaesche wird auf eine Ameise verwiesen: *von Tenabroc, ist mir gesagt, / stuont dâ Clârischanze ein süeziu magt, / liehter var gar unverkrenket, / als ein âmeize gelenket* (Parz. 806,23-26). Dieser schon durch die Antikonîe-Darstellung bekannte Vergleich[321] wirkt hier nicht nur wegen seines

[317] Schmid, Elisabeth: Lüsternheit. Ein Körperkonzept im Artusroman, in: Körperkonzepte im arthurischen Roman. Hrsg. von Friedrich Wolfzettel, Tübingen 2007, S. 131-147, hier S. 138-140.

[318] *er greif ir undern mantel dar: / Ich wæne, er ruort irz hüffelîn.* Parz. 407,2f.

[319] Schnell: Vogeljagd und Liebe, S. 268.

[320] Vgl. ebd., S. 260. Verstärkt wird diese Nähe laut Schnell auch durch Gawans Gedanken an einen Adler, da Adler sich als Niedrigflugtiere besonders gut für die Jagd von Hasen eignen. Vgl. ebd. Schnell zeigt außerdem die Verknüpfung der Themenfelder Vogeljagd und Minne auf, ergänzt mit weiteren Belegstellen mittelalterlicher Literatur, vgl. ebd., v.a. S. 256-260.

[321] Im Falle des bei Antikonîe angeführten Ameisenvergleichs ließe sich überlegen, ob es sich dabei um ein Wortspiel handeln könnte, wie es sich in ähnlicher Art

generell unpassenden Eindrucks für die Darstellung der Figur einer Frau äußerst irritierend, sondern auch wegen des sehr starken Kontrastes zu den direkt vorangestellten Darstellungen verschiedener Damen, die den Darstellungskonventionen des Höfischen Romans entsprechen:

> Repanse de schoye
> unt von Gruonlant Garschiloye,
> Flôrîe von Lunel,
> liehtiu ougn und clâriu vel
> die truogn und magtuomlîchen prîs.
> dâ stuont ouch swankel als ein rîs,
> der schœne und güete niht gebrach,
> und der man im ze tohter jach,
> von Ryl Jernîse:
> diu maget hiez Ampflîse. (Parz. 806,13-22)

Auch wenn diese Darstellungen sehr knapp und ohne Details gehalten sind, so enthalten sie doch die gängigen topischen Elemente zur Beschreibung schöner Damen, wie beispielsweise die Worte *lieht* und *clâr*, gewissermaßen in Form von Schlagworten. Bereits in der Darstellung Ampflîses, die der von Clârischanze direkt vorangeht, wird ein Vergleich angeführt – *swankel als ein rîs* –, dieser ist jedoch adäquat und fällt dadurch nicht aus dem Rahmen der üblichen Frauendarstellungen heraus. Umso stärker

auch an anderen Stellen im „Parzival“ finden lässt. Bertau zeigt in seiner Abhandlung über tote Witze unter anderem am Beispiel *vilân/vil an* die Möglichkeit des Gebrauchs von altfranzösischen Fremdwörtern, die in mundartlicher Aussprache ebenfalls eine Bedeutung haben, wodurch die Aussage doppeldeutig wird: „Das mittelhochdeutsche Wort *vilân* ist aus dem Altfranzösischen entlehnt und heißt ‚Bauer, unhöfischer Mensch‘. Wer aber das Fremdwort der höfischen Rittersprache nicht kennt, kann die Lautgruppe ungebildet als ‚viel an‘ identifizieren.“ Bertau: Wolfram, S. 61. Bertau verdeutlicht, dass es sich durchaus nicht ausschließlich um einen Zwang durch das Reimschema handelt, sondern gezielt eingesetzt worden sein kann. Vgl. zu doppelsinnigen, wortspielenden Formulierungen im „Parzival“ Bertau: Wolfram, S. 70-76. Parallel dazu könnte es sich mit der *ameizen*-Stelle verhalten, wenn man statt des volkssprachlichen *ameiz* das ähnlich lautende altfranzösische Wort für Geliebte einsetzte: *amîe*. Die Irritation über den zwar bei konkreter visueller Vorstellung irgendwie auch passenden, aber dennoch zugleich auch völlig unpassenden Vergleich wäre damit erklärt, da der Begriff Geliebte inhaltlich passend ist, die sexuell aufgeladene Konnotation noch unterstützte. So nicht auflös- und erklärbar bliebe aber der Ameisenvergleich bei der Darstellung von Clârischanze auf Munsalvaesche, so dass er also zumindest dieses eine Mal gezielt als Ameisenvergleich, somit als irritierender Vergleich, und nicht als Wortspiel eingesetzt wurde. Zu in der Forschung diskutierten möglichen Traditionen vgl. Lewis: Das Tier und seine dichterische Funktion, S. 96f.

ist der Kontrast zur Beschreibung Clârischanzes an dieser Stelle, der das Aufmerken des Rezipienten noch verstärkt.

Die von Wolfram gezielt eingesetzten unpassenden Vergleiche erzeugen beim Rezipienten Irritation. Dies tun sie vor allem deshalb, da diese Vergleiche ausgesprochen bildintensiv wirken.[322] Gerade durch den sofort als störend empfundenen Vergleich visualisiert der Rezipient, um dieses Gefühl des Ungewöhnlichen und vor allem des Unpassenden zu überprüfen. Der daraus entstehende Effekt ist letztlich, dass die Bildlichkeit der ursprünglichen Darstellung aufgelöst wird, da sie von dem intensiven, unpassenden Bild des Vergleichs vollständig überlagert wird. Die konkrete Visualisierung erzeugt somit die gegenteilige Wirkung, indem sie das eigentliche Bild auflöst. Wolfram stellt durch sie also auf der einen Seite die Aufmerksamkeit der Rezipienten sicher, zerstört auf der anderen Seite zugleich aber auch die bildliche Vergegenwärtigung der jeweiligen Szenen.

Die Funktion eines Einsatzes absurder Vergleiche ist durch das Wecken der Aufmerksamkeit auf Seiten der Rezipienten sicherlich ungenügend erklärt, auch wenn dies eindeutig ein (Neben-)Effekt dieser Art von Vergleichen ist. Besonders bei der Beschreibung Antikonîes wirkt eine Art „Aufwecker“ völlig überflüssig, da ihre Beschreibung in Handlungsstränge eingebettet ist und die Handlung vor allem sehr belebt und ereignisreich ist. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten dürfte an dieser Stelle sicher gewesen sein.

In der Forschung herrschen zu der Wahl dieser Vergleiche unterschiedliche Meinungen vor. Elke Brüggen deutet die Vergleiche mit einem Hasen am Bratspieß beziehungsweise mit einer Ameise als Ironisierung des zeitgenössischen Schönheitsideals einer schlanken Taille, das durch Schnitt der Kleidung, Schnürung und Gürtel noch besonders betont wird.[323] Auch Eberhard Nellmann verweist in seinem Stellenkommentar zum „Parzival“ auf die modische Kleidung Antikonîes, die durch starke Schnürung sehr figurbetont war. Er weist aber auch darauf hin, dass der Vergleich „außerhalb jeder Tradition“ stehe.[324] Dies wiederum könne „nur aus Wolf-

---

322 Anders bewertet Wehrli Wolframs absurde Vergleiche, die seiner Meinung nach „mehr die Illusion zerstören als der epischen Anschauung dienen“. Wehrli, Max: Wolfram von Eschenbach. Erzählstil und Sinn seines ‚Parzival‘, in: Der Deutschunterricht 6 (1954), S. 17-40, hier S. 27. Dies trifft auf die Darstellung der Damen zu, intensive Bildlichkeit wird dennoch evoziert, auch wenn diese eigentümlich fehlgeleitet wirkt.

323 Vgl. Brüggen: Kleidung und Mode, S. 74.

324 Nellmann: Kommentar, S. 648f. Nellmann weist außerdem darauf hin, dass der

rams gelegentlich groteskem Humor erklärt werden“.[325] Der Bezug auf die Mode erscheint jedoch wenig wahrscheinlich, da an keiner anderen Stelle ein kritischer Umgang mit zeitgenössischen Schönheitsidealen und Mode anklingt, obwohl andere Beschreibungen sehr viel ausführlicher auf die Schönheit der Frauen oder detaillierter auf die Kleider und ihre Schnitte eingehen. Eine grundsätzlich kritische Einstellung wäre sicherlich auch an diesen Stellen dann bemerkbar.

Rainer Madsen ordnet die Vergleiche in den Bereich der Komik ein. Das faszinierende an ihnen sei, dass „sie aus sehr entlegenen Bereichen stammen und doch ‚stimmen‘“, wodurch sie komisch wirken.[326] Ernst Martin spricht in seinem Parzival-Kommentar von einem Beleg für den Humor im „Parzival“.[327] Ebenso ordnet Karl Bertau den Hasen am Bratenspieß und die Ameisentaille im Bereich des Wortwitzes beziehungsweise genauer gesagt des Kalauers ein.[328] Joachim Bumke geht allgemein davon aus, dass das Ziel dieser Art von abwegigen bis gar absurden Vergleichen nicht ein Evozieren großer Bildlichkeit sei, sondern das Hervorrufen einer emotionalen Reaktion der Rezipienten, wobei diese Reaktionen nicht unbedingt auf den Bereich des Humors und der Komik beschränkt sein müssen. Die Ausgefallenheit von Wolframs sprachlichen Bildern sieht er zu Recht als Merkmal dessen Erzählstils an, wenn auch andere Höfische Romane ebenso nicht ausschließlich das Typische und Musterhafte beschreiben, wie Bumke selbst impliziert.[329] Antikonîes Darstellung ordnet auch Bumke zumindest grob in die Kategorie Komik ein: „Wenn Antikonie wegen ihrer schlanken Taille mit einem Hasen am Bratspieß verglichen wird (409,26ff.), dient das weniger der Anschaulichkeit als einem komischen Verfremdungseffekt.“[330]

Abschließend erklärt wird Wolframs von Eschenbach Einsatz solch unpassender und vor allem schlicht absurd erscheinender Vergleiche durch keinen dieser Ansätze. Vielmehr scheinen absurde und irritierende Ver-

von modernen Rezipienten an dieser Stelle eher zu erwartende Vergleich der Wespentaille erst seit dem späten 18. Jahrhundert belegt sei. Ebd., S. 649.

325 Ebd., S. 649.

326 Madsen, Rainer: Die Gestaltung des Humors in den Werken Wolframs von Eschenbach. Untersuchungen zum „Parzival“ und „Willehalm“, Bochum 1972, S. 123.

327 Vgl. Martin: Kommentar, S. 324.

328 Vgl. Bertau: Wolfram, S. 74f.

329 Vgl. Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2004, S. 222.

330 Ebd., S. 223.

gleiche eine weitere Methode der Bildauflösung zu sein, derer es wie gezeigt zahlreiche gibt und die mit verschiedenen Funktionen in schriftlich konzipierten Erzähltexten des Hochmittelalters eingesetzt werden.

IV. Beispielhafte Figuren

Die vorangegangenen Untersuchungen primär anhand des „Nibelungenliedes“, der „Kudrun“, Hartmanns von Aue „Iwein“ und Wolframs von Eschenbach „Parzival“ haben verdeutlicht, dass in mittelhochdeutschen Erzähltexten, die um 1200 entstanden sind beziehungsweise um 1200 verschriftlicht wurden, äußerst verschiedene Konzepte von Visualisierung existieren. Zum einen unterscheiden sich die Konzepte, die in semioralen Texten verwendet werden, in vielen Aspekten grundlegend von solchen der konzeptionellen Schriftlichkeit: Während die einen überwiegend mit knappen Benennungen arbeiten und sich die wenigen detaillierteren Darstellungen durch eine Engführung mit Aktivität und eine klare Einbettung in die Handlung auszeichnen, bedienen sich die anderen ausführlichen Darstellungen, oftmals kunstvollen *descriptiones*, die das eigentliche Handlungsgeschehen unterbrechen. Darüber hinaus deutete sich zum anderen aber durch die bisherigen Textanalysen bereits an, dass es auch bei Werken derselben medialen Zuordnung und selbst innerhalb eines Werkes gravierende Unterschiede gibt. Diese können nicht nur bei unterschiedlichen Werken beziehungsweise Dichtern auftreten, sondern auch textintern können verschiedene Visualitätskonzepte bedient werden.

Im Folgenden werden drei exemplarische Einzelanalysen diese Unterschiede verdeutlichen. Während sich das erste Unterkapitel mit der Darstellung Siegfrieds auf die Visualität in semioralen Werken bezieht, werden in den anderen beiden die Besonderheiten der Figurendarstellung in Werken konzeptioneller Schriftlichkeit behandelt. Dabei offenbaren sich mehrere Besonderheiten. Zum einen zeigt sich bei den ausgewählten Beispielfiguren die grundlegende Differenz gegenüber der Schilderung in semioralen Werken. Darüber hinaus werden mit Beispielen aus dem „Iwein“ und dem „Parzival“ aber auch die unterschiedlichen Konzepte verschiedener Höfischer Romane deutlich, die zeitnah zueinander entstanden sind. Des Weiteren verdeutlicht die Aufspaltung in die beiden Brüder Parzival und Feirefiz im Unterkapitel zu Wolframs „Parzival“, dass auch werkimmanent – neben allen Parallelen – die Figurendarstellung betreffende Unterschiede bestehen.

1. Semioralität

1.1. Siegfried – Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren

Die in den vorangehenden Untersuchungen gezeigte meist deutlich auffallende Knappheit semioraler mittelhochdeutscher Erzähltexte und die dadurch ermöglichten „wilden Bilder“ überwiegen auch bei der Darstellung Siegfrieds im „Nibelungenlied“. Siegfrieds erste Nennung im Werk geschieht in Form eines Bildes, genauer eines Traumbildes. Bereits in der ersten Aventiure, die sich der Einführung Kriemhilds und ihrer Verwandtschaft und deren Gefolgsleuten widmet, kommt Siegfried als Falke in Kriemhilds vorausdeutendem Falkentraum vor. Wie später der Heros selbst, so wird auch der Falke des Traums bereits mit entsprechenden, einem Helden würdigen, Epitheta ausgestattet: *starc, scœn' und wilde* (NL 13,2) sei er, wie es in der Traumschilderung heißt.

Die parallel zur Einführung Kriemhilds ins „Nibelungenlied“ aufgebaute Vorstellung Siegfrieds in der zweiten Aventiure, die zunächst einmal Siegfrieds Sippen- und damit Landeszugehörigkeit betont, nennt in der weiteren Einführung des Helden vergleichsweise viele, zunächst ausschließlich nonvisuelle Eigenschaften Siegfrieds. Er wird als *der snelle degen guot* (NL 21,1) bezeichnet, der sich vor allem durch *ellenthaften muot* (NL 21,2) und *lîbes sterke* (NL 21,3) auszeichnet. Die darauf folgende Strophe enthält den knappen Hinweis: *scœne was sîn lîp* (NL 22,3). Dieser verweist zwar auf Siegfrieds Aussehen, ist aber so allgemein, dass sich die Aussage letztlich nicht konkret visualisieren lässt. Die Unbestimmtheitsstellen der Darstellung erzeugen die charakteristische Bildmächtigkeit der semioralen Werke, die nach Roman Ingarden und Erich Auerbach durch die große Offenheit und fehlende Festlegung der Darstellung ermöglicht wird.

Doch nicht nur in diesen Punkten entspricht die anfängliche Schilderung Siegfrieds den typischen Merkmalen der Figurendarstellung in semioralen Werken um 1200. Die von Walter Haug festgestellte starke Betonung der Körperlichkeit in der Mündlichkeit zugeordneten Werken findet sich gleich zu Beginn der Siegfried-Darstellung im „Nibelungenlied“ wieder: *in hiez mit kleidern zieren Sigmunt und Siglint* (NL 25,2). Wie schon anhand der für die Forschung lange Zeit problematischen so genannten „Schneiderstrophen“ des „Nibelungenliedes“ gezeigt, spielt auch hier wieder das Einkleiden und Schmücken und damit der Körper des Helden eine Rolle. Im Gegensatz zu den „Schneiderstrophen“ wird an dieser Stelle jedoch

nur auf die Tatsache des Ausstattens selbst eingegangen, ohne den Vorgang näher zu schildern oder die erwähnten Kleider und ihre Herstellung genauer zu bestimmen. Doch nicht nur die äußere Ausstattung Siegfrieds findet Erwähnung, sondern ebenso seine Erziehung und Ausbildung, alles jedoch mittels allgemeiner und pauschaler Aussagen, ohne Details anzugeben.

In der sich ebenfalls noch in der zweiten Aventiure befindlichen Schilderung der Vorbereitungen auf Siegfrieds Schwertleite, an der nicht nur er selbst, sondern auch 400 weitere junge Männer teilnehmen sollen, wird der Aspekt des Einkleidens erneut aufgenommen, dieses Mal mit der aus den „Schneiderstrophen“ bekannten Verknüpfung mit Aktivität:

Vier hundert swertdegene die solden tragen kleit
mit samt Sîvride. vil manec scœniu meit
von werke was unmüezec, wan si im wâren holt.
vil der edelen steine die frouwen leiten in daz golt,

Die si mit porten wolden wurken ûf ir wât
den jungen stolzen recken: des newas niht rât. (NL 30-31,2)

Die Schilderung erwähnt die aktive Herstellung der angemessenen Kleidung durch schöne Damen und gibt darüber hinaus Hinweise auf Details, wie die in Gold gefassten Edelsteine. Auch die Nennung dieser Einzelheiten ist hier mit der Tätigkeit der nähenden Damen verbunden. Die Ausstattungsdarstellung ist dadurch nicht vom Handlungsgeschehen losgelöst, sondern in dieses integriert.

Betrachtet man die Darstellungen Siegfrieds im „Nibelungenlied“, die nach der Einführung des Helden in das Werk gemacht werden, so unterscheidet sich der Heros weitestgehend nicht von den übrigen Figuren des Heldenepos. Hier wird benannt: Die Darstellung greift überwiegend auf Namensnennungen mit der Ergänzung von nicht visualisierbaren Epitheta zurück, wobei vor allem die Zusätze *küene* und *starke*, in Variation zu *starke* auch *kreftige*, zum Einsatz kommen.[331] Auch als *wætlîche* und *snelle* wird Siegfried mehrfach bezeichnet.[332] Des Weiteren werden häufig Kombinationen des Namens mit Substantiven wie *degen* und *herre*, und selte-

[331] Vgl. zu *küene*, vorgestellt: u.a. 26,4; 47,4; 48,4; 71,4; 92,4; 210,3; 239,4; 666,4; 762,2; 973,1; 979,4; zu *küene*, nachgestellt: u.a. 72,3; 76,3; 213,3; 396,2; 426,1; 464,1; 534,3; 860,1; 934,2. Vgl. zu *starke*, vorgestellt: u.a. 90,3; 314,4; 337,1; 416,2; 479,1; 650,4; 742,4; 751,4; 858,1; 889,1; 942,4; sehr viel seltener *starke*, nachgestellt: u.a. 177,2; 665,2; 929,3. Vgl. zu *kreftige*: u.a. 122,1; 464,1.

[332] Vgl. u.a. 42,4; 241,3; 431,1; 470,1; 974,2.

ner Verknüpfungen mit *helt* und *recke* verwendet, um Siegfrieds positive Stellung zu unterstreichen.[333] Doch nicht nur Stärke und Mut finden sich in den knappen Nennungen, sondern auch auf die Abstammung Siegfrieds wird zum Teil verwiesen, ebenso wie die erstmalige Einführung Siegfrieds in den Text diese thematisiert. Zum einen wird Siegfried dabei seinen Eltern zugeordnet, wobei sowohl Vater als auch Mutter genannt werden können, so heißt es in der dritten Aventiure als Siegfried an den Hof der Burgunden gekommen ist: *Sîvrit, des künec Sigmundes sun* (NL 124,4). Auf dem Weg zu den Nibelungen in der achten Aventiure heißt es in zwei aufeinanderfolgenden Strophen zunächst *daz Sigemundes kint* (NL 482,3) und dann *Sîfrit, der schœnen Sigelinden kint* (NL 483,4). Häufiger als die Nennung der Eltern wird seine Abstammung jedoch durch die Angabe des Heimatlandes angegeben. Der Zusatz *von Niderlande* oder Variationen davon sind wiederholt im Text zu finden.[334] Immer wieder werden auch Kombinationen dieser verschiedenen Zusätze verwendet, um Siegfried zu benennen. Dabei kann die eigentliche Namensnennung wegfallen. So ist beispielsweise von dem *degen küene* (u.a. NL 302,2; 884,4) oder dem *helt ûz Niderlant* (u.a. NL 168,3; 549,3) beziehungsweise vom *helt von Niderlant* (u.a. NL 90,3; 934,2) die Rede. Namensnennungen und der Einsatz von Epitheta erzeugen wiederum „wilde Bilder“, da die Vorstellungsbilder der Rezipienten nicht durch Vorgaben eingeschränkt werden.

Die gleichen für Siegfried verwendeten Epitheta und ihre Kombinationen finden sich, wenn Siegfried textintern von anderen Figuren erwähnt wird; auch hier wird benannt. Im Kampf der Sachsen gegen die Burgunden erblickt Liudeger Siegfried, der auf Seiten des Gegners kämpft. Er ruft seinem Gefolge zu:

> „Geloubet iuch des sturmes, alle mîne man!
> sun den Sigmundes ich hie gesehen hân,
> Sîvriden den starken hân ich hie bekant.
> in hât der übele tiuvel her zen Sahsen gesant.“ (NL 216)

Liudeger hebt Siegfrieds Abstammung und dessen Stärke explizit hervor, ähnlich, wie Siegfried auch an anderen Stellen des „Nibelungenliedes“ benannt wird. Ebenso wird Siegfried unter anderem mehrfach als *degen*

333 Vgl. zu *degen*: u.a. 21,2; 89,4; 179,1; 347,2; 474,1; 779,2; 862,1; 884,4. Vgl. zu *herre*: u.a. 42,4; 61,1; 120,2; 127,4; 186,1; 391,1; 487,4; 541,1; 607,2; 652,1; 744,3; 856,1; 907,2; 981,1; 1126,2. Vgl. zu *recke*: u.a. 221,3; 241,3; 535,4; 970,1. Vgl. zu *helt*: u.a. 93,3; 320,1.

334 Vgl. dazu u.a. 973,1; 1018,4; 1733,2.

von anderen Figuren bezeichnet. So spricht Gunther ihn als *degen Sîvrit* an als er ihn bezüglich der Verhandlungen mit den Sachsen um Rat bittet (NL 313,4), genauso als er dessen Einschätzung zur Werbungsfahrt um Brünhild hören möchte (NL 339,1). Ebenso spricht Siegmund von seinem Sohn als *degen balt* (NL 1075,2), als er seine Schwiegertochter Kriemhild nach Siegfrieds Ermordung davon überzeugen möchte, mit ihm in seine Heimat zurückzukehren und dort zu herrschen. Auch die Berater Etzels sind sich über Siegfrieds außerordentliche Stärke bewusst. Als sie ihrem König Kriemhild als Ehefrau nahe legen, erläutern sie ihm, dass *der starke Sîfrit was ir man* (NL 1144,4). Nach der erfolgreichen Werbung Etzels um Kriemhild und der verräterischen Einladung an ihre Verwandtschaft an den Etzelhof berichtet Dietrich von Bern den burgundischen Königen von Kriemhilds anhaltender Trauer um ihren ermordeten Mann Siegfried:

> Dô sprach der voget von Berne: waz sol ich iu mêre sagen?
> ich hœre alle morgen weinen unde klagen
> mit jâmerlîchen sinnen daz Etzelen wîp
> dem rîchen got von himele des starken Sîfrides lîp. (NL 1730)

An der Kombination von Siegfrieds Namen und den positiven Epitheta, den für Semioralität typischen Benennungen, ändert auch dessen Tod nichts, was sowohl in der Figuren- als auch der Erzählerrede deutlich wird.

Während bei der Vorstellung Siegfrieds in der zweiten Aventiure seine höfische Jugend und Erziehung am Königshof seines Vaters im Mittelpunkt steht, wird bei seiner Anwesenheit am Hofe Gunthers in Worms der Schwerpunkt auf seine heroische Vergangenheit gesetzt.[335] Bei seiner Ankunft in Worms erkennt Hagen den Fremden sogleich, obwohl er ihn, wie er selbst hervorhebt, noch nie zuvor gesehen hat.[336] Es handelt sich,

[335] Zur Problematik des Wechsels zwischen heroischen und höfischen Ansprüchen und Verhaltensweisen und der Korrelation von Minne- und Vasallendienst Siegfrieds im „Nibelungenlied“ vgl. grundlegend Müller, Jan-Dirk: Sivrit: *künec – man – eigenholt.* Zur sozialen Problematik des Nibelungenliedes, in: ABäG 7 (1974), S. 85-124. Zur doppelten Jugendgeschichte und der Aufspaltung in Heros und höfischen Ritter vgl. u.a. Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 125-130; Ehrismann, Otfrid: Siefrids Ankunft in Worms. Zur Bedeutung der 3. Aventiure des Nibelungenlieds, in: Festschrift für Karl Bischoff zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Günter Bellmann, Günter Eifler und Wolfgang Kleiber, Köln/Wien 1975, S. 328-356; Haug: Höfische Idealität.

[336] Das Erkennen von Figuren in mittelhochdeutschen Erzähltexten funktioniert gänzlich anders als nach neuzeitlichen Prinzipien. Personen, die nie zuvor getrof-

wie auch später auf Isenstein, um ein asemiotisches Erkennen:[337] „Hagen ist als einziger am Wormser Hof zugleich jener archaischen Sphäre des Heroentums verhaftet, der auch Sivrit zugehört – und eben deshalb ist er nun mit einem Mal in der Lage, seinesgleichen zielsicher zu identifizieren."[338] Hagen erkennt gewissermaßen sogleich den Bedeutungsträger Siegfried, ohne die Figur Siegfried zuvor schon einmal gesehen zu haben.

Hagen berichtet den Burgunden von Siegfrieds heroischer Herkunft. Die Binnenerzählung wird von Hagen weder zeitlich noch räumlich der bisherigen Erzählung zugeordnet, sondern fällt aus den zuvor geschilderten Ereignissen heraus. Weder ist klar, wann Siegfried diese Heldentaten vollbracht haben soll – seine höfische Jugendgeschichte lässt eigentlich keinen Raum dafür –, noch gibt es Hinweise auf die geographische Lage des Nibelungenlandes, obwohl im „Nibelungenlied" ansonsten meist detaillierte, nachvollziehbare Ortsangaben gegeben werden.[339] Stilistisch unterscheidet sich die heroische Vorgeschichte kaum von der Schilderung Siegfrieds im übrigen Text, auch hier dominieren die typischen Benennungen. Die Begriffe *starke*, *wætlîche* und *küene* fallen ebenso wie die Bezeichnungen als *helt* und *recke*.[340] Zwei Stellen fallen jedoch aus dem typischen Darstellungsstil heraus. Zum ersten die Bezeichnung Siegfrieds

fen wurden, können erkannt, Personen, denen man bereits mehrfach begegnet ist, können hingegen manchmal nicht erkannt werden. Vgl. allgemein zur Problematik der Personenerkennung Schulz: Schwieriges Erkennen; Ders.: Notwendige Unterscheidungen. Zur Epistemik der Sinne bei Konrad von Würzburg, in: www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags 2001, hrsg. von Hartmut Kugler, Bielefeld 2002, S. 129-142; Kartschoke, Dieter: Der ain was grâ, der ander was chal. Über das Erkennen und Wiedererkennen physiognomischer Individualität im Mittelalter, in: Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger. Hrsg. von Johannes Janota, Tübingen 1992, S. 1-24; Hahn, Ingrid: Zur Theorie der Personerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts. In: PBB (Tüb.) 99 (1977), S. 395-444; Müller, Jan-Dirk: Woran erkennt man einander im Heldenepos? Beobachtungen an Wolframs „Willehalm", dem „Nibelungenlied", dem „Wormser Rosengarten A" und dem „Eckenlied", in: Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, hrsg. von Gertrud Blaschitz, Graz 1992, S. 87-111; Ders.: Spielregeln für den Untergang, S. 233-237.

337 Zum asemiotischen Erkennen vgl. Schulz: Schwieriges Erkennen, S. 17, S. 181-184.

338 Ebd., S. 65.

339 Vgl. Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 130-136. Brüggen stellt die Differenz zwischen Ortsangaben Richtung Norden und Süden heraus. Brüggen: Räume und Begegnungen, S. 165f.

340 Vgl. Hagens Erkennen Siegfrieds und seine Erzählung über dessen Abenteuer bei den Nibelungen und den Kampf gegen den Drachen: NL 86-101.

als *der vreislîche man* (NL 97,4), die zwar sowohl eine Aussage über Siegfried beinhaltet als aber auch die Wirkung bestimmt, die von ihm auf andere ausgeht. Zum zweiten enthält die Binnengeschichte einen Tiervergleich. Es heißt über Siegfried und den nibelungischen Zwerg Alberich: *alsam die lewen wilde si liefen an den berc* (NL 97,2). Die Ambivalenz der Interpretationsmöglichkeiten des Tieres Löwe lassen dennoch keine Zweifel aufkommen, dass es hier im Sinne von außerordentlicher Stärke zu deuten ist und die häufig seine Kraft betreffenden Epitheta unterstützt. Für eine konkrete Visualisierung sind freilich auch diese Darstellungen nicht umzusetzen, da sie sich gerade durch ihre Unbestimmtheitsstellen auszeichnen.

Geht man über diese rein stilistische Textebene hinaus, so lässt sich an Siegfried deutlich das Konzept des „wilden Bildes“ zeigen, das in semioralen Erzähltexten durch die Unbestimmtheitsstellen und die dadurch notwendige, aber eben auch zugelassene, Konkretisation des Rezipienten zur Geltung kommt. Bereits das eingangs genannte Traumbild, das durch die Vorausdeutung auf Siegfried verweist, benennt die wichtigsten Merkmale Siegfrieds: *starc, scœn' und wilde* (NL 13,2). Diese Eigenschaften prägen das Siegfriedbild und verselbständigen sich, zumal die folgenden Berichte, wie die doppelte Jugendgeschichte, dieses aufgebaute Bild bestätigen und unterstreichen. Die nicht vorhandenen Angaben zu seinem Aussehen lassen jeglichen Freiraum für die Imagination, solange *starc, scœn' und wilde* berücksichtigt werden. Diese einmal gemachten Eigenschaften und Angaben haften an der Figur und lassen sich nicht rückgängig machen. Dadurch entfalten sie eine gewisse Eigendynamik und werden letztlich gewissermaßen unkontrollierbar.

Deutlich wird diese Verselbständigung der „wilden Bilder“ vor allem an der oft beschriebenen und vieldiskutierten Markierung von Siegfrieds Kleidung durch seine Frau Kriemhild, die Hagen dessen Ermordung ermöglicht.[341] Um seine Herrin zu rächen, die sich von Kriemhild und Siegfried betrogen und herabgewürdigt sieht, schmiedet Hagen einen Racheplan. Aufgrund einer fingierten Kriegserklärung der Dänen bietet der an-

[341] Vgl. zur Irritation über das Kreuz auf Siegfrieds Jagdgewand u.a. den Kommentar von de Boor zu Strophe 915 im „Nibelungenlied“, S. 153; ebenso denjenigen von Siegfried Grosse zu Strophe 980 in der Reclam-Edition: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 2001, S. 832; Ehrismann: Nibelungenlied, S. 101; Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 244.

wesende Siegfried, der Gunther bereits früher einmal Hilfe gegen die Dänen geleistet hat, seine Unterstützung an. Kriemhild, die sich der Kränkung und Rachewünsche Brünhilds durchaus bewusst ist, bittet Hagen um den Schutz ihres Mannes und liefert ihn damit letztlich Hagens Rache aus:

Si sprach: „mîn man ist küene unt dar zuo starc genuoc.
dô er den lintrachen an dem berge sluoc,
jâ badete sich in dem bluote der recke vil gemeit,
dâ von in sît in stürmen nie dehein wâfen versneit.

Iedoch bin ich in sorgen, swenn' er in strîte stât
und vil der gêrschüzze von helden hande gât,
daz ich dâ verliese den mînen lieben man.
hey waz ich grôzer sorge dicke umbe Sîfriden hân!

Ich meld iz ûf genâde, vil lieber vriunt, dir,
daz du dîne triuwe behaltest ane mir.
dâ man dâ mac verhouwen den mînen lieben man,
daz lâz' ich dich hœren; deist ûf genâde getân.

Dô von des trachen wunden vlôz daz heize bluot
und sich dar inne badete der küene ritter guot,
dô viel im zwischen die herte ein lindenblat vil breit.
dâ mac man in versnîden: des ist mir sorgen vil bereit."

Dô sprach von Tronege Hagene: „ûf daz sîn gewant
næt ir ein kleinez zeichen. dâ bî ist mir bekant
wâ ich in müge behüeten, sô wir in sturme stân."
si wânden helt dô vristen: ez was ûf sînen tôt getân.

Si sprach: „mit kleinen sîden næ ich ûf sîn gewant
ein tougenlîchez kriuze. dâ sol, helt, dîn hant
den mînen man behüeten, so ez an die herte gât,
swenn' er in den stürmen vor sînen vîanden stât." (NL 899-904)

Durch die Markierung Kriemhilds erfährt Hagen die einzige verwundbare Stelle an Siegfrieds Körper. Hagen lässt die fingierte Kriegserklärung durch eine ebensolche Absage aufheben und stattdessen eine Bären- und Wildschweinjagd am nächsten Tag im Waskenwald anberaumen, um Siegfried fern des Hofes ermorden zu können. Kriemhild ahnt Hagens Verrat und versucht, ihren Mann von der Teilnahme an der Jagd abzuhalten, indem sie ihm von einem Traum berichtet, in dem er von zwei Wildschweinen getötet wurde. Siegfried lässt sich jedoch nicht von seinem Vorhaben abbringen und begleitet Gunther und Hagen auf die Jagd.

In der Jagdszene kommt es zu einer der in semioralen Werken seltenen ausführlicheren Beschreibungen, die auch hier mit Aktivität verknüpft ist. Siegfrieds Jagdausrüstung und seine Kleidung werden vom Erzähler dargestellt und kommentiert:

Wie rehte hêrlîche er zen herbergen reit!
sîn gêr was vil michel, starc unde breit.
im hienc ein ziere wâfen hin nider an den sporn.
von vil rôtem golde fuort' der herre ein schœne horn.

Von bezzerm pirsgewæte gehôrt ich nie gesagen.
einen roc von swarzem pfellel den sach man in tragen
und einen huot von zobele, der rîche was genuoc.
hey waz er rîcher porten an sînem kochære truoc!

Von einem pantel was dar über gezogen
ein hût durch die süeze. ouch fuorter einen bogen,
den man mit antwerke muose ziehen dan,
der in spannen solde, er'n hete iz selbe getân.

Von einer ludemes hiute was allez sîn gewant.
von houbet unz an daz ende gestreut man drûfe vant.
ûz der liehten riuhe vil manic goldes zein
ze beiden sînen sîten dem küenen jegermeister schein.

Dô fuort' er Balmungen, ein ziere wâfen breit,
daz was alsô scherpfe, daz ez nie vermeit,
swâ man ez sluoc ûf helme; sîn' ecke wâren guot.
der hêrlîche jegere der was hôhe gemuot.

Sît daz ich iu diu mære gar bescheiden sol,
im was sîn edel kocher vil guoter strâle vol,
von guldînen tüllen, diu sahs wol hende breit.
ez muose balde sterben, swaz er dâ mit versneit. (NL 951-956)

Die Passage ist ausführlicher als die Darstellungen von Brünhilds und Hagens Rüstungen an anderen Stellen im „Nibelungenlied". Nicht nur werden die Ausstattungsgegenstände benannt wie bei Hagen und Materialien angegeben wie bei Brünhild,[342] sondern weiter wird hier sogar kurz auf olfaktorische Wahrnehmung eingegangen, ein seltener Ausnahmefall in semioralen Werken: Siegfrieds Köcher ist mit einem Pantherfell überzogen, das nach Angaben des „Physiologus" einen süßen Geruch aus-

[342] Vgl. zu den Rüstungsschilderungen Brünhilds und Hagens Kap. III.1.2.

ströme, der in der Nähe befindliches Wild anlocken solle.[343] Auch der Bereich des Wunderbaren wird mit dem *ludem* gestreift, wobei jedoch nicht näher darauf eingegangen wird.[344] Die außergewöhnliche Pracht von Siegfrieds Ausstattung, die seine eigene Sonderrolle als Heros im „Nibelungenlied" widerspiegelt, wird zudem noch durch Erzählerkommentare verstärkt, die deutlich machen, dass noch nie Besseres gesehen wurde.

Deutlich wird aber auch hier wieder die Verbindung von Beschreibung und Aktivität, wie sie sich als typisch für die ausführlichen Schilderungen in semioralen Werken erwiesen hat.[345] In der angeführten Textstelle wird genannt, welche außerordentlich prächtigen Ausrüstungs- und Kleidungsstücke Siegfried auf der Jagd trägt und dass er Horn, Bogen und sein Schwert Balmung mit sich führt. Eingebettet ist diese Textpassage in die Szene der Bärenjagd während des Jagdausflugs. Siegfried hat den durch den Bracken aufgestöberten Bären lebendig gefangen und an seinen Sattel gebunden. Auf dem Ritt zurück zur Gruppe der Jagdgesellschaft wird Siegfrieds Jagdausrüstung geschildert. Die Darstellung Siegfrieds ist dadurch direkt in den Handlungsablauf des Jagdgeschehens eingebettet und die Beschreibung wird zu einem Teil der Handlung.

Bekanntlich fehlen im Lager der Jagdgesellschaft aufgrund von Hagens listigem Mordplan die Getränke für die erschöpften Jäger. Hagen schlägt deshalb vor, zu einer nahe gelegenen Quelle zu gehen. Nach einem ebenfalls von ihm angeregten Wettlauf dorthin legt Siegfried seine Waffen an der Quelle ab. Hagen nutzt Siegfrieds Vorbeugen zum Quellwasser, um diesem von hinten eine tödliche Wunde zuzufügen:

Der brunne der was küele, lûter unde guot.
Gunther sich dô neicte nider zuo der fluot.
als er het' getrunken, dô riht er sich von dan.
alsam het ouch gerne der küene Sîfrit getân.

343 Vgl. Matthias, Ernst: Die Jagd im Nibelungenliede. In: ZfdPh 15 (1883), S. 471-501, hier S. 478.

344 Zur Spekulation der Forschung über die Tierart vgl. Wis, Marjatta: Das Nibelungenlied und Aliscans. Zum Problem von ‚ludem' im Nibelungenlied, in: Neuphilologische Mitteilungen 86 (1985), S. 4-14. *Ludem* wird zum einen häufig als Fischotter interpretiert; zum anderen gibt es aber auch die Deutung als Kobold, dessen Haut als unverletzbar gilt, was im weiteren Verlauf jedoch nicht zu tragen kommt.

345 Die nicht seltene Verwendung von Kleidungsbegriffen (*kleit*, *wât*, *gewant*) als Objekt zu bestimmten Verben, wie z.B. *füeren*, *tragen* und *würken* stellt bereits Wis fest, sie führt diesen Befund jedoch nicht weiter. Vgl. Wis: Zu den „Schneiderstrophen", S. 252.

Do engalt er sîner zühte. den bogen unt daz swert,
daz truoc allez Hagene von im dannewert.
dô sprang er hin widere, dâ er den gêr dâ vant.
er sach nâch einem bilde an des küenen gewant.

Dâ der herre Sîfrit ob dem brunnen tranc,
er schôz in durch das kriuze, daz von der wunden spranc
daz bluot im von dem herzen vaste an Hagenen wât.
sô grôze missewende ein helt nimmer mêr begât. (NL 979-981)

Explizit sucht Hagen nach dem von Kriemhild gestickten Kreuz auf Siegfrieds Gewand, das seine einzige verwundbare Stelle anzeigt. Keine Rolle spielt dabei die Tatsache, dass diese Markierung gar nicht vorhanden sein kann, da man sich ja eben nicht auf dem ursprünglich geplanten Kriegszug, sondern auf der Jagd befindet, Siegfried deshalb aber nicht seine markierte Kriegsausstattung, sondern ein anderes Gewand, eben das zuvor ausführlich geschilderte Jagdgewand, trägt. Im Sinne des „wilden Bildes“ hat sich das einmal gemachte Bild – hier das Bild Siegfrieds mit der Markierung auf seinem Gewand – jedoch verselbständigt und ist damit nicht mehr auszulöschen. Das Unsichtbare ist sichtbar, wodurch der vieldiskutierte scheinbare Bruch der Handlungslogik an dieser Stelle aufgelöst werden kann. Der markierte Heros bleibt ein markierter Heros, auch wenn er die Kleidung wechselt. Er ist auch im Bild nicht kontrollierbar.[346]

Erst mit Siegfrieds Tod beginnt sich sein Bild aufzulösen: *Erblichen was sîn varwe: er'n kunde niht gestên. / sînes lîbes sterke muose gar zergên, / wand' er des tôdes zeichen in liehter varwe truoc* (NL 987,1-3). In der Erinnerung bleibt das Siegfriedbild jedoch unverändert, wie die weiterhin mit seinem Namen verwendeten Epitheta der Stärke deutlich machen.[347]

Der gesamte Handlungsstrang, der letztlich zu Siegfrieds Ermordung führt, basiert auf einem Sichtbarkeitsproblem. Die Manipulation der Sichtbarkeit führt zu Konflikten, die in Gewalt eskalieren. Durch den Erwerb der Tarnkappe von Alberich im Land der Nibelungen ist es Siegfried gegeben, sich nach Belieben unsichtbar zu machen. Zweimal setzt er diese Möglichkeit zugunsten Gunthers ein, wenn auch nicht selbstlos, da er

346 Ähnlich in der Deutung Müllers, der auf die Signifikanz der Oberfläche verweist. Was einmal an die Oberfläche getreten ist, bleibe dort präsent. Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 244f.

347 So sagen z.B. Etzels Berater von Kriemhild: *der starke Sîfrit was ir man* (NL 1144,4). Auch Dietrich von Bern erinnert *des starken Sîfrides lîp* (NL 1730,4).

sich davon die Heirat mit Gunthers Schwester Kriemhild verspricht. Die ineinander verschlungene doppelte Brautwerbung des „Nibelungenliedes“ funktioniert erst durch die vorübergehende Auflösung des Heros in der Unsichtbarkeit.[348]

Brünhilds völlig unhöfische Werbungsbedingungen – der Sieg über sie in einem Dreikampf – erfordern den Heros. Brünhild vereint große Schönheit mit außerordentlicher Körperkraft, was höfisch nicht zu handhaben ist. König Gunther kann die Rolle des Werbers deshalb alleine nicht erfüllen und bittet daher Siegfried um Hilfe bei seiner Werbungsfahrt nach Isenstein. Die Figurenkonstellation der doppelten Brautwerbung ist problematisch: „Im Figurenquartett des Epos ist Brünhild Gunther zugeordnet, während Siegfried absurderweise die Qualifikation für Brünhild erbringt, um Kriemhild zu heiraten.“[349] In Erwartung des Heros missversteht beziehungsweise ignoriert Brünhild den Steigbügeldienst Siegfrieds für Gunther bei der Ankunft auf Isenstein[350] und begrüßt Siegfried als

---

348 Vgl. zur Brautwerbung grundlegend Schmid-Cadalbert, Christian: Der *Ortnit AW* als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985. Zum mittelhochdeutschen Brautwerbungsschematismus allgemein v.a. S. 40-100. Zur doppelten Brautwerbung im „Nibelungenlied“ vgl. den grundlegenden Aufsatz von Strohschneider, Peter: Einfach Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘, in: Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Harms und Jan-Dirk Müller in Verbindung mit Susanne Köbele und Bruno Quast, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 43-75. Zur Problematik der Stellvertretung in der Brautwerbung vgl. auch Witthöft, Christiane: Selbst-loses Vertrauen? Probleme der Stellvertretung im ‚Engelhard‘ Konrads von Würzburg und im ‚Nibelungenlied‘, in: FMSt 39 (2006), S. 387-409, hier v.a. S. 403-408.

349 Schulze, Ursula: Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man. Bedeutung und Deutung der Standeslüge und die Interpretierbarkeit des ‚Nibelungenliedes‘, in: ZfdA 126 (1997), S. 32-52, hier S. 35.

350 Die symbolische Kommunikationshandlung des Stratordienstes ist ab dem 12. Jahrhundert als „symbolträchtige Handlung“ etabliert, die eine lehnsrechtliche Unterordnung darstellt. Vgl. Picot-Sellschopp, S.: Art. „Stratordienst“. In: HRG 5 (1998), Sp. 37-40, hier Sp. 37. Das Erkennen Siegfrieds durch Brünhild auf Isenstein funktioniert ebenso wie das Erkennen durch Hagen in Worms. Der Heros ist „bekannt“. Außerdem verlangt die Situation „nach ihrem Helden, und ihre Mitspieler wissen wie die Hörer auch, daß nur dieser eine kommen kann.“ Müller: Woran erkennt man einander im Heldenepos?, S. 97. Ebenso Schulz: „Das spontane, unvermittelte Identifizieren dessen, der zentrale Merkmale mit der eigenen Sphäre teilt, tritt neben eine (typologisch archaischere?) Variante der ‚Personerkenntnis‘, die nicht auf Kleider, kalkulierte Gesten und äußere Statuszeichen achtet, sondern allein auf die Evidenz der Körper.“ Schulz: Schwieriges Erkennen, S.

ersten der kleinen burgundischen Gesandtschaft, obwohl Gunther vor ihm steht und damit nochmals auf die hierarchischen Verhältnisse verwiesen wird:[351]

Dô diu küneginne Sîfriden sach,
nu muget ir gerne hœren, wie diu maget sprach:
„sît willekomen, Sîfrit, her in diz lant.
waz meinet iuwer reise? gerne het ich daz bekant.“

„Vil michel iuwer genâde, mîn vrou Prünhilt,
daz ir mich ruochet grüezen, fürsten tohter milt,
vor disem edelen recken, der hie vor mir stât,
wand’er ist mîn herre: der êren het ich gerne rât.

Er ist geborn von Rîne, waz sol ich dir sagen mêr?
durch die dîne liebe sîn wir gevarn her.
der wil dich gerne minnen, swaz im dâ von geschiht.
nu bedenke dichs bezîte: mîn herre erlâzet dich es niht.

Er ist geheizen Gunther unt ist ein künic hêr.
erwurbe er dîne minne, sone gert’ er nihtes mêr.
ja gebôt mir her ze varne der recke wolgetân:
môht’ ich es im geweigert han, ich het iz gerne verlân.“ (NL 419-422)

Die an sich korrekte Handlungsweise Brünhilds – schließlich ist Siegfried der einzige, der ihre Werbungsbedingungen erfüllen kann – muss von Siegfried „korrigiert“ werden, um den geplanten Brautwerbungsbetrug durchführen zu können, was beinahe schon wie eine „Überinszenierung“ wirkt.[352] „Entscheidend ist also auch der Medienwechsel vom Raum der Sichtbarkeit in den Raum der Sprache.“[353] Während Siegfried sich zunächst noch durch Handlung und vor allem Sprache verstellen, also unterordnen und sich aus der ersten Reihe entfernen kann, bedarf es beim Werbungskampf gegen Brünhild seiner völligen Abwesenheit:

Die wîle was ouch Sîfrit, der wætlîche man,
ê iz iemen erfunde, in daz schif gegân,
da er sîne tarnkappen verborgen ligen vant.
dar in slouf er vil schiere, dô was er niemen bekant.

67. Vgl. dazu außerdem Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 233-237.

[351] Zum Steigbügeldienst, der damit einhergehenden Standeslüge und der sich daraus ergebenden Problematik vgl. Schulze: Gunther sî mîn herre.

[352] Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 88.

[353] Strohschneider: Einfache Regeln, S. 58.

Er îlte hin widere. dô vant er recken vil,
dâ diu küneginne teilte ir hôhen spil.
dar gie er tougenlîche (von listen daz geschach),
alle die dâ wâren, daz in dâ niemen ensach. (NL 431f.)

Mithilfe der Tarnkappe, die nicht nur unsichtbar macht, sondern auch zusätzliche Stärke verleiht,[354] führt Siegfried bekanntlich für Gunther die Kampfhandlungen aus, rettet diesem durch seinen Sieg das Leben und gewinnt ihm die Frau.[355] Der Betrug an Brünhild bleibt unentdeckt – *si wânden, daz er hête diu spil mit sîner kraft getân* (NL 467,4). „Der Tarnmantel durchlöchert, ohne daß man es sähe, den Raum der Evidenz und setzt so für Prünhilt jenen Regelzusammenhang außer Kraft, nach welchem sie allein zu Sîfrit als dem Besten passen würde.“[356] Brünhild erkennt Gunther als Sieger an und übergibt ihm die Herrschaft über sich und ihr Reich. Mit dem erwünschten Ausgang der Werbungsfahrt kann Siegfried wieder sichtbar werden: *Sîfrit der snelle wîse was er genuoc. / sîne tarnkappen er aber behalten truoc. / dô gie er hin widere, dâ manic vrouwe saz* (NL 470,1-3).

Vollständig abgeschlossen ist die Hilfsleistung Siegfrieds für König Gunther damit jedoch noch nicht. Auch in der Brautnacht am Wormser Hof, die die Werbungsfahrt erst vollständig erfolgreich abschlösse, fordert Brünhild Gunther noch einmal heraus. Die am Wormser Hof auftauchenden selbstverständlichen Handlungen Siegfrieds selbst und das Verhalten aller anderen gegenüber Siegfried können für Brünhild nur als Unstimmigkeiten wahrgenommen werden, da sie nicht mit der ihr auf Isenstein vorgetäuschten Ordnung kongruent sind. Da Gunther in der Brautnacht auf sich allein gestellt ist, unterliegt er dieses Mal Brünhilds nach wie vor ungebrochenen Kräften und verbringt die Nacht schmachvoll und erniedrigt an einem Nagel im Schlafgemach hängend. Erneut bietet Siegfried seine Hilfe an, die wiederum nur unsichtbar erfolgen kann. Mithilfe der Tarnkappe bezwingt er Brünhild erneut nach einem harten Kampf, so dass sie sich zum zweiten Mal von Gunther besiegt wähnt.[357] Unterstrichen

[354] Das Siegfried von Anfang an zugeschriebene Merkmal der Stärke bleibt unabhängig von der Sichtbarkeit stets bestehen. Vgl. auch Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 243f.

[355] Zu den von Siegfried ausgeführten Wettkampfhandlungen und dem Schein von Gunthers Taten vgl. NL 451-466.

[356] Strohschneider: Einfache Regeln, S. 61.

[357] Zum Plan Gunthers und Siegfrieds nach der gescheiterten Brautnacht und dessen Ausführung vgl. NL 647-683.

wird die Unsichtbarkeit der Tatsachen an dieser Stelle noch durch das Auslöschen der Lichter, die die Pagen tragen, und darauf folgend die Verdunkelung des Schlafgemachs, die von Gunther eigenhändig ausgeführt wird.[358]

Von dieser Stelle an taucht die Tarnkappe im „Nibelungenlied" nicht mehr auf. Doch Siegfrieds permanente Sichtbarkeit wird zum Problem. Während auf Isenstein die Ordnung für Brünhild manipuliert wurde, wird sie in Worms – mit Ausnahme der zweiten Hochzeitsnacht – wiederhergestellt. Die fehlende Subordination Siegfrieds, die für seine Ehe mit Kriemhild notwendig ist, ist für Brünhild inakzeptabel, weshalb sie die Dienste Siegfrieds einzufordern versucht. Die Eskalation der konkurrierenden Ordnungen im Königinnenstreit lassen nur eine einzige Lösung zu: „Der Beste muß aus der Welt geschafft werden, damit Gunther, welcher der Werber zwar, aber der Beste nicht war, dieses werden kann, und damit solcherart die Rangminderung der Braut Prünhilt rückgängig gemacht werde."[359] Rückwirkend müssen die korrekten Voraussetzungen der gefährlichen Brautwerbung erfüllt werden, um den Betrug an Brünhild aufzulösen.

Die letztmalige Bestätigung von Siegfrieds Überlegenheit gegenüber dem Wormser König Gunther wird bei der Jagd und vor allem bei dem von Hagen vorgeschlagenen Wettlauf zur Quelle gegeben. Siegfried ist nicht nur der beste Jäger der Jagdgesellschaft, er gewinnt auch trotz Vorteilgabe an seine Gegner Hagen und Gunther mit deutlichem Vorsprung den Wettlauf zur Quelle: *sam zwei wildiu pantel si liefen durch den klê. / dô sach man bî dem brunnen den küenen Sîfriden ê* (NL 976,3f.). Die damit erneut und diesmal in der Heimat öffentlich bestätigte Hierarchie ist für Kriemhild richtig, für Brünhild aber fatal. Siegfrieds Exorbitanz lässt sich weder unterordnen noch leugnen. Seine Sichtbarkeit muss letztlich nachhaltig ausgelöscht werden, um die benötigte hierarchische Ordnung wiederherstellen zu können.[360] Dazu reicht die Tarnkappe jedoch nicht

358 Vgl. Wenzel: Szene und Gebärde, S. 333f.

359 Strohschneider: Einfache Regeln, S. 66.

360 Haustein interpretiert den Steigbügeldienst konsequent als Verletzung der Ordo (wenn auch gewissermaßen eine Verletzung nach unten), durch die „Siegfried selbst zum Verursacher seines eigenen Todes wird", wodurch sich wiederum auch die nachsichtige oder vielmehr fehlende Reaktion auf Hagens Tat erklären ließe. Haustein, Jens: Siegfrieds Schuld. In: ZfdA 122 (1993), S. 373-387, v.a. S. 382f., hier S. 382.

aus, die nur temporär Unsichtbarkeit erzeugt: Siegfrieds Tod muss seine Sichtbarkeit auslöschen.[361]

Die Attribute, die durch Kriemhilds Traum zu Beginn des „Nibelungenliedes“ Siegfried zugeordnet wurden, haben sich zu einem „wilden Bild“ gefügt und durchziehen das gesamte Werk. Noch Siegfrieds letzte Taten zeichnen sich durch die Eigenschaften *starc, scœn' und wilde* aus. Seine Stärke ermöglicht die großen Jagderfolge, gekrönt durch das Einfangen eines wilden Bären, und den Sieg im Wettlauf gegen Gunther und Hagen zur Quelle im Waskenwald; seine Schönheit zeigt sich in der vergleichsweise ausführlichen Schilderung seines prächtigen Jagdgewandes, das die Gewänder der anderen überbietet; tobend und voller Zorn reagiert er auf die tödliche Verletzung, die Hagen ihm hinterrücks zugefügt hat, und wird diesem auch als Sterbender noch gefährlich:

Dâ der herre Sîfrit ob dem brunnen tranc,
er schôz in durch das kriuze, daz von der wunden spranc
daz bluot im von dem herzen vaste an Hagenen wât.
sô grôze missewende ein helt nimmer mêr begât.

Den gêr im gein dem herzen stecken er dô lie.
alsô grimmeclîchen ze flühten Hagen nie
gelief noch in der werlde vor deheinem man.
dô sich der herre Sîfrit der grôzen wunden versan,

Der herre tobelîchen von dem brunnen spranc.
im ragete von dem herzen ein gêrstange lanc.
der fürste wânde vinden bogen oder swert:
sô müese wesen Hagene nâch sînem dienste gewert.

Dô der sêre wunde des swertes niht envant,
done het et er niht mêre wan des schildes rant.
er zuht' in von dem brunnen, dô lief er Hagenen an.
done kunde im niht entrinnen des künic Guntheres man.

Swie wunt er was zem tôde, sô kreteclîch er sluoc,
daz ûz dem schilde dræte genuoc
des edelen gesteines; der schilt vil gar zerbrast.
sich hete gerne errochen der vil hêrlîche gast.

Dô was gestrûchet Hagene vor sîner hant zetal.
von des slages krefte der wert vil lût' erhal.
het er daz swert enhende, sô wær' ez Hagenen tôt.
sô sêre zurnt' der wunde; des gie im wærlîchen nôt. (NL 981-986)

[361] Vgl. auch Strohschneider: Einfache Regeln, S. 66-70.

Aus dem sterbenden Heros bricht das wilde Tier hervor, das „unter der Oberfläche jeder Ordnung liegt“.[362] Ebenso wie zuvor bereits Gunther und Hagen beim Wettlauf zur Quelle – *sam zwei wildiu pantel si liefen durch den klê* (NL 976,3) – wird nun auch Siegfried zum Tier:[363] Dabei ist er sowohl Beute- als auch Raubtier.[364] Dieses „Tier-Werden ist identisch mit der Steigerung zur höchsten Kampfkraft“.[365] Das anfangs evozierte vorausdeutende Traumbild der Königstochter hat sich als „wildes Bild“ verselbständigt und wurde in der weiteren Darstellung Siegfrieds im „Nibelungenlied“ wiederholt bestätigt.

Der zunächst harmlos erscheinende Rollentausch von Werber und Helfer auf der Werbungsfahrt um Brünhild führt im „Nibelungenlied“ strukturell zur Katastrophe, die zunächst in Siegfrieds Tod, später im Untergang der Burgunden endet, da sich die fingierte Rollenverteilung nach der Rückkehr nach Worms nicht aufrechterhalten lässt.[366] Siegfrieds Tod stellt die verletzte soziale Ordnung in der burgundischen Welt vorübergehend wieder her, jedoch nur an der Oberfläche: „Auf Dauer kann sie nicht unbeschädigt bleiben, und so zieht der Zusammenbruch der symbolischen Ordnung folgerichtig den Kollaps der nibelungischen Welt nach sich.“[367] Die Manipulation der sichtbaren und damit wahren Welt lässt sich nicht rückgängig machen.

Einige wenige Darstellungen und Formulierungen den Heros Siegfried betreffend fallen im „Nibelungenlied“ jedoch aus dem semioralen Konzept des „wilden Bildes“ vollkommen heraus. Auffällig ist vor allem die Schilderung Siegfrieds durch seine Frau Kriemhild als das Paar der Einladung Gunthers und Brünhilds folgend am Burgundenhof zu Gast ist. Beide Königinnen, Kriemhild und Brünhild, schauen ihren Ehemännern

[362] Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 448. Allgemein zum Aspekt des Tier-Werdens bzw. der Annäherung an das Tier vgl. ebd., S. 447-450; Friedrich: Menschentier und Tiermensch, S. 269-293.

[363] Vgl. ebenso das Tier-Werden des burgundischen Personals am Ende des „Nibelungenliedes“ am Etzelhof, als der Untergang gewiss ist. Vgl. dazu Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 449. Ferner werden aus den Burgunden die Nibelungen: „Auch aus dieser Perspektive hat der Namenswechsel der Burgonden zu den *Nibelunge* seinen Sinn. Die *Nibelunge* stehen von Anfang an außerhalb der hierarchisch-höfischen Welt.“ Ebd., S. 450 [Hervorhebung im Original].

[364] Vgl. Friedrich: Menschentier und Tiermensch, S. 279, Anm. 400.

[365] Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 449.

[366] Vgl. ebd., S. 84f.

[367] Ebd., S. 449.

bei einem Festturnier zu Ehren der hohen Gäste zu. Dabei beginnt ein Gespräch der beiden über ihre Männer. Auffallend sind die Aussagen Kriemhilds vor allem deshalb, da sie für einen heldenepischen Text untypische Vergleiche heranziehen:

> Dô sprach aber Kriemhilt: „nu sihestu, wie er stât,
> wie rehte hêrlîche er vor den recken gât,
> alsam der liehte mâne vor den sternen tuot?
> [...]“ (NL 817,1-3)

Diese Schilderung und der Vergleich Kriemhilds leiten bekanntermaßen den Königinnenstreit ein. Kriemhild stellt ihren Mann Siegfried durch ihre Darstellung scheinbar über Gunther, den Landesherren. Brünhilds Unwillen wegen der fehlenden Dienste des angeblichen Vasallen Siegfrieds wird dadurch noch gesteigert. Der hier mit dem Rühmen Siegfrieds gemachte Rekurs auf Topoi des Minnesangs, die „minnesangtypische[n] Superlative“,[368] die eine ganz eigene, spezifische Art der Bildlichkeit evozieren, führt auf dem Weg zur Katastrophe einen Schritt weiter. Brünhild erkennt die Minnesangtopik nicht als solche, sondern nimmt sie wörtlich. Ihre ins Extrem gehende Reaktion wird dadurch erklärbar, da die Aussage Kriemhilds auf wörtlicher Ebene inakzeptabel ist. Ebenso wie Kriemhild auf Topoi des Minnesangs zurückgreift, so wird auch früher im Text bereits ein Minnesangtopos benutzt als Siegfried Kriemhild zum ersten Mal direkt erblickt. Ihr Hervortreten aus der Menge der Damen ist *alsô der morgenrôt / tuot ûz den trüeben wolken* (NL 281,1f.). In gleich bleibender lyrischer Qualität wird die Darstellung Kriemhilds in dieser Szene wenig später fortgesetzt: *ir rôsenrôtiu varwe vil minneclîchen scein. /* [...] */ Sam der liehte mâne vor den sternen stât, / des scîn sô lûterlîche ab den wolken gât, / dem stuont si nu gelîche vor maneger frouwen guot* (NL 282,2-283,3). Wie schon im parallelen Aufbau ihrer jeweiligen Einführung in die Handlung des „Nibelungenliedes“ zeigt sich auch hier wieder implizit die enge Verbindung und Zusammengehörigkeit der Figuren Siegfried und Kriemhild. Als einzige Figuren des „Nibelungenliedes“ werden für sie topische Formulierungen des Minnesangs verwendet, die sie stark von den übrigen abheben.

Die Darstellung unterscheidet sich durch den Rekurs auf den Minnesang stark von den übrigen Figurendarstellungen, wenn sie auch mit ihnen gemein hat, dass sie keine Informationen für eine konkrete Visualisierung

[368] Haustein: Siegfrieds Schuld, S. 383.

vermittelt. Zum einen da auch sie topisch sind, auch wenn sie aufgrund der unerwarteten Gattungsinterferenzen zunächst aus dem Kontext herausfallen.[369] Zum anderen handelt es sich hierbei um Sprachbilder, deren Überschuss also gerade nicht visualisierbar, sondern deren Mehrwert nur durch Sprache zu erzielen ist.

2. Konzeptionelle Schriftlichkeit

2.1. Iwein – Der Ritter mit dem Löwen

Die Dichtung Hartmanns von Aue zeichnet sich durch eine besondere Klarheit aus, durch *sîniu cristallînen wortelîn*, die bereits seine Zeitgenossen bewundernd hervorhoben.[370] Hartmanns klarer Stil zeigt sich auch im Bildprogramm des „Iweins".

Auffallend ist, dass Iwein aufgrund fehlender Festlegungen durch den Text lange Zeit eine große Unbestimmtheit auszeichnet. Zunächst wird er lediglich namentlich genannt, ohne Beschreibungen oder Epitheta, die mit seinem Namen verknüpft werden. Erst an Laudines Hof, auf den Iwein – noch vor dem Artushof – sein weiteres Handeln ausrichten und der das Zentrum seines Rehabilitationsweges sein wird, werden weitere Details zur Figur genannt. Zunächst erfolgt eine genealogische Einordnung durch Laudines Magd Lunete, die Iwein zuvor bereits einmal begegnet war, und die durch ihre Erzählung über ihre erste Begegnung auch die Vortrefflichkeit Iweins unterstreicht.[371] Nachdem Laudine Iwein als neuen Ehemann akzeptiert hat, findet sein Aussehen erstmals Erwähnung, als seine zukünftigen Untertanen ihn erblicken:

---

369 Anleihen aus dem Minnesang kommen auch an anderen Stellen im „Nibelungenlied" vor, so z.B. die Gleichsetzung von Gefühl und Jahreszeit beim ersten Austausch von Blicken zwischen Siegfried und Kriemhild (295), jedoch nicht bei Figurendarstellungen.

370 So Gottfried von Straßburg in seinem „Tristan": *Hartman der Ouwaere, / ahî, wie der diu maere / beide ûzen unde innen / mit worten und mit sinnen / durchverwet und durchzieret! / wie er mit rede figieret / der âventiure meine! / wie lûter und wie reine / sîniu cristallînen wortelîn / beidiu sint und iemer müezen sîn! / si koment den man mit siten an, / si tuont sich nâhen zuo dem man / und liebent rehtem muote. / swer guote rede ze guote / und ouch ze rehte kann verstân, / der muoz dem Ouwaere lân / sîn schapel und sîn lôrzwî.* Tr. 4621-4637.

371 Vgl. Iw. 1181-1200.

Do si sich ze handen viengen
und in daz palas giengen,
und sî den hern Îwein sâhen,
benamen sî des jâhen,
sin gesæhen nie sô schœnen man.
[...]
in behaget nie rîter alsô wol (Iw. 2371-2384).

Iweins unvergleichliche Schönheit wird genannt, eine detaillierte Beschreibung bleibt jedoch aus. Als die Artusritter wie angekündigt an der Quelle eintreffen und König Artus den Stein begießt und damit das Unwetter auslöst, kommt Iwein als neuer Brunnenherr herbeigeritten, um sein frisch erworbenes Reich zu verteidigen:

nû kam her Îwein balde
dort ûz jenem walde
ze velde gewalopieret,
in engels wîs gezieret.
in enirte ros noch der muot:
wan diu wâren beidiu guot. (Iw. 2551-2556)

Wieder fehlt eine detaillierte Beschreibung, Iwein wird stattdessen mit einem Engel verglichen. Eine Beschreibung, die Aufschluss darüber geben könnte, warum Iweins Aussehen an *engels wîs* denken lässt, fehlt. Das Bild Iweins bleibt dadurch unbestimmt und offen, da sich auch der Gegenstand des Vergleichs, der Engel, vorrangig durch ein nicht fassbares, unkonkretes Aussehen auszeichnet. Deutlich werden durch den Vergleich zwei Dinge: Zum einen Iweins herausragende Stellung unter den übrigen Rittern, da er mit dem Engelsvergleich in die Nähe des Göttlichen gerückt wird – das anders als in Wolframs „Parzival“ jedoch völlig losgelöst von Lichthaftigkeit ist –, und zum anderen die Zusammengehörigkeit von Iwein und Laudine, die als einzige andere Figur im „Iwein“ durch Iweins Schilderung ebenfalls in die Nähe des Himmlischen gelangt.[372]

Erst mit Verlust von Frau, Hof und Verstand wird auf Iweins Aussehen detaillierter eingegangen. Vom Zeitpunkt der Krise an finden sich wiederholt die für Höfische Romane typischen Vergleiche und Beschreibungen. Laudines durch Lunete ausgeführte Rückforderung ihres Ringes vor der versammelten Artusgesellschaft lässt Iwein nicht nur sein Ansehen, sondern auch seine Identität verlieren. Dieser innere Vorgang zeigt sich auch äußerlich:

[372] Der in Kap. III.2.1 bereits analysierte Beschreibungsversuch Laudines endet mit dem Fazit: *ez ist ein engel und niht ein wîp.* Iw. 1690.

Er verlôs sîn selbes hulde:
wan ern mohte die schulde
ûf niemen anders gesagen:
in hete sîn selbes swert erslagen.
ern ahte weder man noch wîp,
niuwan ûf sîn selbes lîp.
er stal sich swîgende dan
(daz ersach dâ nieman)
unz daz er kam vür diu gezelt
ûz ir gesihte an daz velt.
dô wart sîn riuwe alsô grôz
daz im in daz hirne schôz
ein zorn unde ein tobesuht,
er brach sîne site und sîne zuht
und zarte abe sîn gewant,
daz er wart blôz sam ein hant.
sus lief er über gevilde
nacket nâch der wilde. (Iw. 3221-3238)

Iwein legt mit seiner Identität auch seine Kleidung ab, die ihn augenscheinlich der höfisch-ritterlichen Welt zuordnet. Die Aneignung von Pfeil und Bogen, die mit Verlassen des Artushofes stattfindet, hält zwar eine Verbindung mit der kulturellen Welt aufrecht, entfernt Iwein gleichzeitig jedoch auch aus der höfischen Welt, in der andere Waffen benutzt werden.[373] Die Loslösung aus der höfischen Welt – des Weiteren sowohl durch das Ablegen seiner Kleidung als auch durch das Betreten der Natur in Form des Waldes als Opposition zum Raum der Kultur sichtbar geworden[374] – macht ihn furchteinflößend:

Dô er des lange gepflac,
er lief umb einen mitten tac
an ein niuweriute.
dane vander niht mê liute
niuwan einigen man:
der selbe sach im daz wol an
daz er niht rehtes sinnes was.

[373] Vgl. Iw. 3261-3266.

[374] Zur Opposition Natur – Kultur vgl. Friedrich: Menschentier und Tiermensch, S. 9-20; LeGoff, Jacques: Lévi-Strauss in Brocéliande: Skizze zur Analyse eines höfischen Romans. In: Ders.: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990, S. 171-200; Quast, Bruno: Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns *Iwein*, in: Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, Frankfurt a.M. u.a. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 111-128.

der vlôch in, daz er genas,
dâ bî in sîn hiuselîn.
dane wâner doch niht sicher sîn
unde verrigelte vaste die tür:
dâ stuont im der tôre vür.
der tôre dûht in alze grôz:
er gedâhte ‚tuot er einen stôz,
diu tür vert ûz dem angen,
und ist um mich ergangen.
ich arme wie genise ich?‘ (Iw. 3283-3299)

Die Begegnung des Einsiedlers mit Iwein auf einer Rodung im Wald gibt keine weiteren Hinweise auf sein Aussehen, sondern beschreibt die Wirkung, die von dem Wahnsinnigen ausgeht, wie es in konzeptioneller Schriftlichkeit häufiger vorkommt. Eine Beschreibung kann durch die Angabe der Wirkung zunächst noch verweigert beziehungsweise zumindest hinausgezögert werden. Aus dem stattlichen und angesehenen Ritter ist ein auf den ersten Blick furchterregender *tôre* geworden, an dessen Anblick und Anwesenheit man sich erst gewöhnen muss.[375] Der Grund für die von ihm erzeugte Angst wird kurz darauf durch eine Schilderung seiner Veränderung vom höfischen Ritter zum *tôren* deutlich:

Sus twelte der unwîse
ze walde mit der spîse,
unz daz der edele tôre
wart gelîch einem môre
an allem sînem lîbe.
ob im von guotem wîbe
ie dehein guot geschach,
ob er ie hundert sper zebrach,
gesluoc er viur ûz helme ie,
ob er mit manheit ie begie
deheinen lobelîchen prîs,
wart er ie hövesch unde wîs,
wart er ie edel unde rîch,
dem ist er nû vil ungelîch.
er lief nû nacket beider,
der sinne unde der cleider. (Iw. 3345-3360)

[375] Nachdem der Mann sich auf ein regelmäßiges Nahrungstauschgeschäft mit Iwein eingelassen hat, setzt Gewöhnung ein: *erne vorht in dô niht mê / und was im bezzer danne ê* (Iw. 3331f.).

Das Leben nackt im Wald scheint Iwein mit einer Schmutzschicht überzogen zu haben, sein verändertes Aussehen wird mit *einem môre* verglichen.[376] Die weitere Beschreibung des früher vorbildlichen Ritters ist letztlich ex negativo, da alle Iwein zuvor auszeichnenden und allgemein als höfisch-vorbildlich geltenden Eigenschaften oder ritterlichen Taten ihm im Wahnsinn nun *ungelîch* geworden sind. Abschließend wird auch an dieser Stelle noch einmal betont, dass er frei von Verstand und Kleidern sei.

Das im ersten Handlungszyklus von Iwein aufgebaute Bild des unübertrefflichen und stattlichen Ritters wird hier Stück für Stück demontiert, indem ihm die zuvor zugeschriebenen verschiedenen Eigenschaften respektive Begabungen abgesprochen werden.[377] Diese an sich nicht konkret visualisierbaren Angaben sind mit solchen von konkretem Visualisierungswert kombiniert. Das anfängliche Iwein-Bild ist damit vollständig verschwunden, das mit dem Identitätsverlust vorübergehende Bild des *tôren* aufgebaut, bevor es in ein neues Bild, das des Löwenritters, überführt wird. Iweins Rückkehr in die höfische Welt – wenn auch noch nicht als Artusritter Iwein – kann klar äußerlich markiert werden. Nachdem die Dame von Narison und ihre Begleiterinnen den schlafenden nackten Iwein entdeckt haben, identifiziert eine der Damen den Schlafenden anhand einer Narbe als den verschwundenen Ritter Iwein. Die Narbe findet weder vorher noch nachher in der Erzählung Erwähnung und ihre Geschichte bleibt im Dunkeln.[378] Laut Schulz handelt es sich hierbei um ein Gnorisma kollektiven Wissens:

> Vor dem Hintergrund des kollektiven Wissens ist Erkennen nicht von einem vorgängigen Kennengelernt-Haben abhängig. ‚Man kennt' Iwein einfach, ‚man weiß', daß er verschwunden ist, und ‚man weiß' auch, welche Narbe er trägt. Wo die Veränderung seiner Haut die Identifikation erschwert, muß man ein kollektiv bekanntes Gnorisma bemühen.[379]

Als Iwein schließlich durch die Salbung mit Feimorgans Zaubersalbe vom Wahnsinn geheilt wird, kann er neu eingekleidet werden. Die Dame, die

[376] Da im „Iwein" – anders als beispielsweise im „Parzival" – keine Heidendarstellungen zu finden sind, lässt sich schwer bestimmen, welche Konnotation und Wertung mit diesem Vergleich einhergeht.

[377] Vorsicht ist bei dem wiederholt vertretenen Interpretationsansatz der „Vertierung" Iweins mit dem Austritt aus der höfischen Welt geboten. Vgl. zur Kritik dieses Ansatzes Friedrich: Menschentier und Tiermensch, v.a. S. 367f., S. 372f.

[378] Nach Schulz widerspricht Iweins Narbe der „Ideologie des adeligen Körpers", weshalb im Weiteren nicht mehr die Rede von ihr ist. Schulz: Schwieriges Erkennen, S. 222.

[379] Ebd., S. 222.

mit der Salbe zu Iwein geschickt wird, erhält auch *vrischiu kleider, seit von gran / und cleiner lînwæte zwei, / schuohe unde hosen von sei* (Iw. 3454-3456) von ihrer Herrin, ebenso ein Pferd, *daz vil harte sanfte truoc / (ouch was der zoum rîche gnuoc, / daz gereite guot von golde)* (Iw. 3461-3463). Der noch zwischen Traum und Wirklichkeit schwankende eben erwachte Iwein hält seinen eigenen Körper aufgrund seines *griulîchen* (Iw. 3507) Aussehens für den eines *gebûren.*[380] Er erkennt die neben sich liegende Kleidung als solche, wie er sie in seinem vermeintlichen Rittertraum getragen hatte,[381] was sie mehr noch als ihre vorhergehende vergleichsweise knappe Beschreibung als höfisch angemessene Kleidung auszeichnet. Da die dort liegende Kleidung niemandem zu gehören scheint, zieht Iwein sie an. Mit der Einkleidung kommt er dem Rittersein wieder einen Schritt näher: *alsus cleiter sich zehant. / als er bedahte sie swarzen lîch, / dô wart er einem rîter glîch* (Iw. 3594-3596). Wie Parzival durch die Narrenkleider unter der Rüstung des Roten Ritters zunächst nicht alle Schichten seiner Gestalt seinem neuen Ritterstatus anpasst, so ist dies auch bei Iwein der Fall: Unter der höfischen Kleidung eines Ritters trägt er immer noch den schwarzen Körper des *tôren.* Erst bei der Dame von Narison gelangen Körper und Kleidung nach einem Bad wieder in Übereinstimmung und die Periode des vorübergehenden Identitätsverlustes ist ihm nicht mehr anzusehen: *man schuof im guoten gemach / von cleidern von spîse und von bade, / unz daz im aller sîn schade / harte lützel an schein* (Iw. 3648-3651). Und auch erst an dieser Stelle und nicht bereits beim Erwachen Iweins kommentiert der Erzähler die Phase und die Ereignisse des Wahnsinns als endgültig vorüber: *hie hete her Îwein / sîn nôt überwunden* (Iw. 3652f.).

[380] In seiner langen Rede nach dem Erwachen aus dem Wahnsinn stellt Iwein mehrfach die Differenz zwischen seinem Traumbild und seinem tatsächlichen Aussehen her: u.a. *ich was schœne unde rîch / und disem lîbe vil unglîch* (Iw. 3519f.); *Troum, wie wunderlich dû bist! / dû machest rîche in kurzer vrist / einen alsô swachen man / der nie nâch êren muot gewan: / swenner danne erwachet, / sô hâstû in gemachet / zeinem tôren als ich* (Iw. 3549-3555); *der troum hât mir mîn reht benomen: / swie gar ich ein gebûre bin, / ez turnieret al mîn sin. / mîn herze ist mînem lîbe ungelîch: / mîn lîp ist arm, daz herze rîch. / ist mir getroumet mîn leben? / ode wer hât mich her gegeben / sô rehte ungetânen? / ich möhte mich wol ânen / rîterlîches muotes: / lîbes unde guotes / der gebristet mir beider.* Iw. 3572-3583.

[381] *als er diu vrischen cleider / einhalp bî im ligen sach, / des wundert in, unde sprach / ‚diz sint cleider der ich gnuoc / in mînem troume dicke truoc* [...]*.‘* Iw. 3584-3588.

Mit Iweins Neueinkleidung nach dem Bad auf Narison beginnt der zweite Handlungszyklus seines ritterlichen Daseins, der visuell durch das gemeinsame Auftreten mit dem von ihm geretteten Löwen, gewissermaßen als „ausgelagertes heraldisches Zeichen“,[382] gekennzeichnet ist.[383]

Der vom Wahnsinn geheilte Iwein hilft zunächst seiner Heilerin, der Dame von Narison, gegen den sie bedrängenden Grafen Aliers. Iwein besiegt den Grafen und sein Heer, verfolgt den fliehenden Gegner und stellt ihn – anders als zuvor Ascalon – vor dessen Burg lebend.[384] Mit dem erfolgreichen Bestehen der Bewährungsprobe ist Iweins Rückkehr in die höfische Welt abgeschlossen, er genießt wieder ritterliches Ansehen: *si begunden an in kêren / den lop unde den prîs, / er wære biderbe hövesch und wîs* (Iw. 3750-3752). Die genannten Eigenschaften lassen sich nicht

382 Friedrich: Menschentier und Tiermensch, S. 374.

383 Auch wenn Iwein erst im zweiten Handlungszyklus des Werkes zum Löwenritter wird, ist das Bild des Löwenritters in der Iwein-Rezeption dominant. Betrachtet man z.B. die wohl bekannteste Bildrezeption des Werkes, die fast zeitgleich zum Werk Hartmanns selbst entstandenen Iwein-Fresken auf Schloss Rodenegg, so wird Iwein heraldisch als Löwenritter ausgezeichnet, da seinen Schild ein Löwe ziert. Interessant ist dies v.a. deshalb, da die Darstellungen auf Rodenegg lediglich den ersten Handlungszyklus bis zur Einladung der Artusritter an Laudines Hof zeigen, Iwein zu diesem Zeitpunkt eigentlich aber noch keinen Bezug zum Löwen hat. Das Bild des Ritters mit dem Löwen setzt sich dennoch durch. Vgl. zu den Iwein-Fresken auf Rodenegg u.a. die einführende und beschreibende Monographie von Schupp und Szklenar, die auch farbige Abbildungen der Fresken enthält: Schupp, Volker/Szklenar, Hans: Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem ‚Iwein‘ Hartmanns von Aue, Sigmaringen 1996. Die enge und durchgehende Verknüpfung Iweins mit seinem Löwen zeigt sich jedoch nicht nur in den Bildzeugnissen, sondern auch in intertextuellen Bezügen: Im Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen „Gauriel von Muntabel“ (zur nicht unproblematischen Zuschreibung zu den Werken Konrads von Stoffeln vgl. Cormeau, Christoph: Art. „Konrad von Stoffeln“. In: ^{2}VL 5 [1985], Sp. 254f.) wird in parodistischer Weise Bezug auf die Verbindung von Iwein und seinem Löwen im „Iwein“ genommen. Der Protagonist erhält einen Ziegenbock zum Begleiter und, damit nicht genug, es kommt in der Erzählung schließlich zu einem Kampf zwischen den Paaren Gauriel/Ziegenbock und Iwein/Löwe. Eventuelle Zweifel an der Anspielung des tierischen Paares im „Gauriel von Muntabel“ auf den Löwenritter sind damit vollständig zerstreut. Die Verbindung Iweins mit dem Löwen scheint zum Allgemeingut geworden zu sein. Vgl. zum Kampf: Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln ‚Gauriel von Muntabel‘, neu hrsg., eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997 (Texte und Textgeschichte 46), 1818-2071. Für einen knappen Überblick vgl. außerdem Kern, Peter: Leugnen und Bewußtmachen der Fiktionalität im deutschen Artusroman. In: Fiktionalität im Artusroman. Hrsg. von Volker Mertens und Friedrich Wolfzettel, Tübingen 1993, S. 11-28, hier S. 24f.

384 Vgl. Iw. 3703-3781.

konkret visualisieren, unterstreichen jedoch wie am Anfang des „Iweins“ das Bild eines stattlichen Ritters.[385]

Direkt nach Verlassen der Dame von Narison trifft Iwein auf seinen künftigen Begleiter und Bildgeber, den Löwen, der sich im Kampf mit einem Drachen befindet. Die Kampfszene, die Iwein beobachtet, ist ausführlich geschildert; hier wird beschrieben:

dâ er an einer blœze ersach
wâ ein grimmer kampf geschach,
dâ mit unverzagten siten
ein wurm unde ein lewe striten.
der wurm was starc unde grôz:
daz viur im ûz dem munde schôz.
im half diu hitze und der stanc,
daz er den lewen des betwanc
daz er alsô lûte schrê. (Iw. 3837-3845)

Die Szene bedient durch ihre detaillierte Beschreibung nicht nur visuelle Aspekte, sondern sie versinnlicht darüber hinaus, wie es Darstellungen konzeptioneller Schriftlichkeit gelegentlich tun. Es wird auf die Hitze eingegangen, die durch den feuerspeienden Drachen entsteht, und dessen Gestank. Außerdem wird erwähnt, dass der Löwe *lûte schrê*. Die Darstellung deckt visuelle, taktile, olfaktorische und akustische Faktoren ab, nur gustatorische Wahrnehmungen fehlen hier, um die sinnliche Wahrnehmung allumfassend zu machen.

Während Iwein selbst im „Iwein“ vergleichsweise selten beschrieben wird, wird das Verhalten seines neuen tierischen Begleiters wiederholt ausführlich geschildert. Der Löwe scheint auch bezüglich dieses Aspekts einen Teil von Iweins Identität zu übernehmen. Dies beginnt direkt bei seiner Einführung nach der Rettung vor dem Drachen:

sich bôt der lewe ûf sînen vuoz
und zeict im unsprechende gruoz
mit gebærde und mit stimme.
hie liez er sîne grimme

[385] Es ist jedoch zu überlegen, ob es sich hier nicht darüber hinaus um eine lautliche Doppeldeutigkeit handeln kann: *wîs* – *wîz*. Lässt man an dieser Stelle die Bedeutung ‚weiß‘ mitklingen, so ließe sich der konkrete Gegensatz zur vordem mehrfach erwähnten schwarzen Hautfarbe des *tôren* bilden. Mit dem Wiedereintritt in die ritterliche Sphäre wird Iwein wieder weiß und damit eben auch wieder *hövesch*. Die Opposition zwischen den beiden Kopplungen wahnsinnig – schwarz und höfisch – weiß wäre damit auch visuell noch unterstrichen.

und erzeict im sîne minne
als er von sînem sinne
aller beste mohte
und einem tiere tohte.
er antwurt sich in sîne pflege,
alser in sît alle wege
mit sînem dienste êrte
und volgt im swar er kêrte
un gestuont im zaller sîner nôt,
unz sî beide schiet der tôt. (Iw. 3869-3882)

Der wilde Löwe wird an Iweins Seite sofort friedlich und anhänglich.[386] Mit der Errettung des Löwen vor dem Drachen wird der Löwe zum treuen und ständigen Begleiter Iweins. Nach Iweins Erwachen aus dem Wahnsinn ist ihm seine eigene Identität zunächst noch selbst verborgen, so dass er mit dem Überwinden des Wahnsinns nicht sogleich wieder zu Iwein wird, sondern zunächst durch die neue soziale Oberfläche seiner frisch angelegten Kleider und seines Pferdes zu *einem* Ritter. Mit dem Hinzutreten des Löwen wird Iwein fortan bis zur Auflösung seiner Identität vor den Artusrittern und am Hof Laudines zum Löwenritter. Die Bezeichnung als Löwenritter etabliert sich textintern sowohl auf der Ebene des Erzählers als auch auf der Ebene der Figuren.

Der Kampf gegen den Riesen Harpin ist die erste Bewährungsprobe, die Iwein in Begleitung des Löwen zu bestehen hat und die die beiden gemeinsam siegreich meistern. In diesem Moment des Sieges wird Iwein zum ersten Mal im „Iwein“ als der Löwenritter bezeichnet:

Von des risen valle
vreuten sî sich alle,
den wol dar an was geschehen.
sî heten heiles gesehen

[386] Zur Bedeutung des Löwen gibt es diverse Forschungsansätze, einen Überblick über die verschiedenen Deutungsansätze bzw. mögliche Bezüge geben u.a. Friedrich: Menschentier und Tiermensch, S. 362; Wehrli, Max: Iweins Erwachen. In: Hartmann von Aue. Hrsg. von Hugo Kuhn und Christoph Cormeau, Darmstadt 1973 (Wege der Forschung 359), S. 491-510, hier S. 502. Zusammenfassend dazu: „Seine Bedeutung läßt sich nicht aus nur einem einzigen Horizont bestimmen, sondern unterliegt einer kalkulierten Unschärfe.“ Friedrich: Menschentier und Tiermensch, S. 365. Vgl. außerdem allgemein zur ambivalenten Symbolbedeutung des Löwen: Filip, Václav/Hünemörder, Christian/Liebl, Ulrike: Art. „Löwe“. In: LexMA V (1991), Sp. 2141f.; Bächtold-Stäubli, Hanns: Art. „Löwe“. In: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens 5 (1933), Sp. 1432-1436; Bloch, Peter: Art. „Löwe“. In: LCI 3 (1971), Sp. 112-119.

den rîter der des lewen pflac:
wand sî lebeten vür den tac
âne angest unde ân nôt,
dô der rise gelac tôt:
des gnâdeten si im genuoc,
dem hern Îweine der in sluoc. (Iw. 5075-5084)

Zwar wird Iwein auch immer noch bei seinem ursprünglichen arthurischen Namen genannt, jedoch ist er für die Öffentlichkeit zum Löwenritter geworden, was sich nicht zuletzt durch sein eigenes Zutun etabliert. Grüße an den Artushof beziehungsweise einzelne Mitglieder der Artusgesellschaft lässt er nicht als Iwein, sondern nunmehr als Löwenritter übermitteln, wie beispielsweise bei der Bitte an den Burgherrn, für den Iwein gegen Harpin gekämpft hat, seinen Freund Gawein zu grüßen: *vrâger iuch wiech sî genant, / sô tuot im daz erkant / daz ein lewe mit mir sî: / dâ erkennet er mich bî* (Iw. 5123-5126). Und auch seiner Ehefrau gegenüber, die in ihm nicht ihren eigenen Ehemann erkennt, gibt Iwein sich als Löwenritter aus:

sî sprach ‚nû saget mir doch daz,
wie sît ir selbe genant?‘
er sprach ‚ich wil sîn erkant
bî mînem lewen der mit mir vert.
mirn werde ir gnâde baz beschert,
sô wil ich mich iemer schamen
mîns lebens und mîns rehten namen:
ich wil mich niemer gevreun.
ich heize der rîter mittem leun:
und swer iu vür diese tage
iht von einem rîter sage
des geverte ein lewe sî,
dâ erkennet mich bî‘ (Iw. 5494-5506)

Iweins eigener Entschluss lässt ihn zum Löwenritter werden und auch der Erzähler beginnt, von dem *rîter mittem leun* (Iw. 5263) zu sprechen. Fortan wird nicht nur Iweins Aussehen detailliert beschrieben,[387] sondern auch das Verhalten des Löwen findet parallel dazu wiederholt ausführliche Erwähnung. Bei der Ankunft der beiden Riesen auf der Burg der

[387] So z.B. auf der Burg der Schlimmen Abenteuer, wo Iwein zunächst aus seiner Rüstung geholfen und er danach neu eingekleidet wird: *dar nâch gap sî im an / wîze lînwât reine, / geridiert harte cleine, / und ein samîtes mantellîn: / dar under was härmîn, / als ez ob hemde wol stât. / des rockes heter wol rât, / wand ez ein warmer âbent was.* Iw. 6482-6489.

Schlimmen Abenteuer erscheint der Löwe den ankommenden Aggressoren beispielsweise durch sein detailreich geschildertes Verhalten bedrohlich:

und als sî den grôzen leun
mit sînen wîten keun
bî sînem herren sâhen stân
und mit sînen langen clân
die erde kratzen vaste
dô sprâchen sî zem gaste
‚herre, waz wil dirre leu?
uns dunket daz er uns dreu
mit sînem zornigen site.
[...]‘
der wart dâ in ein gadem getân,
dâ er wol durch die want sach
den strît der in dem hove geschach. (Iw. 6687-6695)

Während das Verhalten hier noch weitestgehend dem eines Tieres entspricht, wird es im weiteren Verlauf der Handlung immer mehr vermenschlicht. Irritiert zunächst nur die Friedfertigkeit und die von dem Löwen mit Iwein eingegangene Lebensgemeinschaft, so werden ihm bei späteren Kämpfen Iweins humane Emotionen und – zumindest menschenähnlich wirkende – Verhaltensweisen zugeschrieben, wie zum Beispiel beim Kampf gegen die beiden Riesen auf der Burg der Schlimmen Abenteuer:

Dô dise slege herte
der lewe sîn geverte
beide gehôrte unde gesach,
dô muot in sîn ungemach.
dône vant er loch noch tür
dâ er kæme hin vür,
und suochte al umbe unz er vant
bî der erde an der want
eine vûle swelle.
der getriuwe hergeselle
der kratzet unde beiz dan
holz und erde unz er gewan
ein gerûme ûzvart,
diu vil harte drâte wart
ir einem ze leide.
got velle sî beide!
sînes herren arbeit,
die er ie durch in geleit,
der lônet er im dâ.
er begunde sîne scharfen clâ

in sînen rücke heften
und warf in mit kreften
rückelingen under sich.
über den gienc der gerich,
wand er in beiz unde brach
swâ er in blôzen sach,
unz er nâch helfe schrê. (Iw. 6737-6763)

Der Löwe empfindet angesichts der gefährlichen Situation, in der sich sein Gefährte befindet, *ungemach*. Betrachtet man den Löwen als Abspaltung von Iweins Identität, so findet sich im Verlauf der Erzählung eine allmähliche Annäherung beider Persönlichkeitsteile. Nach der magischen Heilung vom Wahnsinn kehrt Iwein nicht zu seiner alten Identität des Artusritters zurück, sondern befindet sich auf seinem Weg der Reintegration in die höfische Gesellschaft weiterhin in einer Übergangsphase.[388] Er agiert bereits wieder – oder vielleicht auch erstmals – als vorbildlicher, höfischer Ritter, der nicht bloß auf der Suche nach aventiure ist, sondern der sich vor allem auf die Unterstützung von Hilfsbedürftigen konzentriert. Doch: „Es bleiben Aspekte des Waldlebens und des Wilden weiterhin präsent, liegen nun jedoch in der Figur des Löwen."[389] Erst mit der mühsam erkämpften vollständigen Reintegration in die Artusgesellschaft und darauf folgend mit der Versöhnung Iweins mit seiner Ehefrau Laudine wird der Aspekt des Wilden aufgelöst. Mit der Nennung seines Namens gegenüber Gawein und somit gegenüber dem Artushof und der Auflösung seiner Identität als Löwenritter, die durch den zu Iwein an den Artushof kommenden Löwen aufgedeckt wird, kommt es schließlich zur vollständigen Wiederaufnahme von Iweins alter Identität und in die höfische Welt. In der Gesellschaft der Artusritter zeigt der Löwe noch menschliche Gefühle und Verhaltensweisen wie *vreude unde vriuntschaft* (Iw. 7765) und wird mit seinem Freund Iwein gemeinsam am Hof aufgenommen und medizinisch versorgt:

Zehant wart in beiden
ein ruowe bescheiden,
dâ in gnâde und gemach

[388] Vgl. zur liminalen Phase Quast: „Die temporäre Preisgabe der alten Identität und das Nicht-Erkennen durch die Außenwelt zählen zum Motivbestand des liminalen Stadiums." Quast: Das Höfische und das Wilde, S. 119.

[389] Hammer, Andreas: Tradierung und Transformation. Mythische Erzählelemente im „Tristan" Gottfrieds von Straßburg und im „Iwein" Hartmanns von Aue, Stuttgart 2007, S. 270.

zuo ir wunden geschach.
arzte gewan her Gâwein,
im selben unde in zwein,
ze heilenne ir wunden.
ouch pflac ir zallen stunden
diu künegîn untter künec Artûs. (Iw. 7769-7777)

Wiederum verlässt Iwein den Artushof heimlich, dieses Mal jedoch im vollen Besitz seines Verstandes. In Begleitung seines Löwen macht er sich erneut auf den Weg zur Quelle in Laudines Reich: *Mit sînem lewen stal er sich dar, / daz es nieman wart gewar / dâ ze hove noch anderswâ, / und machte kumbers weter dâ* (Iw. 7805-7808). Während zu Beginn des „Iweins“ zunächst detaillierte Beschreibungen der Quelle vorhanden sind, die im Verlauf der Handlung immer weiter auf einzelne Stichworte gekürzt werden,[390] reicht am Ende die Nennung von *kumbers weter* offensichtlich aus, um bei den Rezipienten die Erinnerungsbilder der Quelle und des üblichen Geschehens an der Quelle aufzurufen. Nachdem Iwein das Unwetter ausgelöst hat, reitet Laudine selbst zur Quelle, wo sie den Löwenritter sieht, der *was ir bî dem lewen erkant* (Iw. 7950). Es braucht Lunetes expliziten Hinweis *diz ist her Îwein iuwer man* (Iw. 8074), damit Laudine den Löwenritter als ihren Ehemann erkennt. Der letzte Schritt der Reintegration ist damit abgeschlossen und der Löwenritter kann wieder zu Iwein werden. Damit einhergehend verschwindet der Löwe völlig kommentarlos aus der Erzählung. Bis zum letzten Quellenbesuch hat er seinen Gefährten Iwein begleitet, am Hof Laudines kommt er jedoch nicht mehr an, er löst sich scheinbar auf.[391]

Auflösung bedarf auch der Kampf zwischen den Freunden Iwein und Gawein am Ende von Hartmanns „Iwein“, da er ausschließlich auf der Handlungsebene nicht lösbar ist. Hier tritt die für konzipierte Schriftlichkeit typische Bildauflösung ein, die inhaltlich unauflösbare Handlungskonflikte zu einem sinnvollen und einzig akzeptablen Abschluss bringt. Als Vertreter der beiden Töchter des verstorbenen Grafen vom Schwarzen Dorn, die sich in Erbschaftsstreitigkeiten befinden, kommt es zum Kampf Iweins und Gaweins gegeneinander, da sie beide inkognito auf dem Kampfplatz erscheinen. Während der Löwe sich nach Iweins vollständiger Reintegration in die höfische Welt gewissermaßen in Luft auflöst, muss der

[390] Vgl. zur Technik der Stichworte Kap. III.2.2.

[391] Vgl. dazu auch Quast, der den Löwen als Zeichen sieht, das Iwein als liminalen Helden ausweist. Quast: Das Höfische und das Wilde, S. 123-128.

Kampf zwischen den beiden Artusrittern durch die aufkommende Dunkelheit von außen aufgelöst werden, da ein Ende mit Sieg und Niederlage unmöglich ist. Erst die mit der einbrechenden Nacht einhergehende Verdunkelung und damit Auflösung des Kampfbildes ermöglicht das Gespräch zwischen den Kämpfern und damit letztlich auch die Namensnennung beider. Hartmanns klare Handlungsschilderungen scheitern hier an der Lösung des Konfliktes, da er „im Hellen“ eben nicht zu einem adäquaten Ende geführt werden kann.[392]

2.2. Parzival und Feirefiz – Blendkraft und Schauwunder

Im Gegensatz zu Hartmanns klarem Stil ist für Wolfram ein obskurer Erzählstil charakteristisch, der sich nur schwer fassen und festlegen lässt. Auch innerhalb seiner Werke bedient er sich unterschiedlicher Visualitätskonzepte. Dies verkörpern am deutlichsten die Halbbrüder Parzival und Feirefiz in Wolframs von Eschenbach „Parzival“. Während Parzival der Inbegriff des inneren Leuchtens ist, stellt Feirefiz ein wahres Schauwunder an äußerem Glanz und fremdländischer Pracht dar. Beide Brüder sind in Glanz und Leuchten vereint und ihre Zuordnung zueinander wird gerade durch die Differenz der beiden Typen deutlich, da sowohl Parzival als auch Feirefiz die Extremformen ihrer Kategorie darstellen. Darüber hinaus eint sie auch die Tatsache, dass es keine *descriptiones* zu ihrem Aussehen gibt und ihre Darstellung wiederholt in der Bildauflösung endet, so dass konkrete Angaben zu ihrer äußeren Erscheinung letztlich fast gänzlich fehlen.

Die anfängliche Darstellung des Protagonisten in Wolframs von Eschenbach „Parzival“ geht zunächst noch nicht auf das ihm eigene innere Leuchten ein. Auch seine außergewöhnliche Schönheit findet anfänglich keine Erwähnung. Die ersten Hinweise zu seiner Gestalt finden sich zwar bereits bei seiner Geburt, bei deren Darstellung es heißt, dass er *sölher lide was / daz si* [Herzeloyde] *vil kûme dran genas* (Parz. 112,7f.), aber auf die spezifische Schönheit Parzivals wird erst eingegangen, als er zum ersten Mal Kontakt mit der Welt außerhalb Soltanes hat. Zu dem Zeitpunkt also, als er das erste Mal auf seinen wahren Bezugs- und Handlungsraum trifft, in dem er vergleichbar wird. Ab dem ersten Aufeinandertreffen Parzivals mit Rittern wird er im Text als *aller manne schœne ein bluomen kranz* (Parz. 122,13) bezeichnet und einer der Ritter, die Parzival aufgrund von Herze-

[392] Vgl. die Analyse dazu in Kap. III.2.2.

loydes Erklärungsversuch irrtümlich für Gott hält, wünscht sich Parzivals Schönheit und bezeichnet ihn als vollkommen, wenn er denn nur auch *mit witzen* (Parz. 124,20) ausgestattet wäre.[393] Erst, aber zeitlich auch genau mit dem Verlassen des abgeschiedenen Hofes Herzeloydes in der Einöde und damit mit dem Eintritt Parzivals in seine vorherbestimmte Bezugswelt der Artus- und Gralgesellschaft tritt die Schönheit des Knaben beinahe beiläufig als Zusatz seiner Nennung in Erscheinung: *Dô kêrt der knabe wol getân / gein dem fôrest in Brizljân.* (Parz. 129,5f.) Von da an findet seine Schönheit, die „der Forschung als verheißender Hinweis auf seine Erwähltheit immer wieder bedeutsam gewesen“ ist, häufige Erwähnung und wird auch von Figuren des Werkes oftmals explizit herausgestellt.[394] Parzivals außergewöhnlich große Schönheit wird in der höfischen Welt zu einem Erkennungsmerkmal für ihn, das trotz der unpassenden Kleidung, die er zunächst trägt, wahrgenommen wird. So bezeichnet Jeschute Parzival ihrem Mann Orilus gegenüber zwar als *tôr* (Parz. 133,16), geht dann aber sogleich auf seine vollkommene Schönheit ein. Parzivals unhöfische Ausstattung erwähnt sie erst als Erwiderung auf Orilus' Unterstellung, sich Parzival bereitwillig hingegeben zu haben:

> ‚dâ kom ein tôr her zuo geriten:
> swaz ich liute erkennet hân,
> ine gesach nie lîp sô wol getân.
> mîn fürspan unde ein vingerlîn
> nam er âne den willen mîn.‘
> ‚hey sîn lîp iu wol gevellet.
> ir habt iuch zim gesellet.‘
> dô sprach si ‚nune welle got.
> sîniu ribbalîn, sîn gabilôt
> warn mir doch ze nâhen.
> diu rede iu solte smâhen:
> fürstinne ez übele zæme,
> op si dâ minne næme.‘ (Parz. 133,16-28)

„Parzivals Schönheit steht von Anfang an in Opposition zu der ihn nach außen vorstellenden Kleidung;“ die jedoch nicht im Sinne von Verklei-

393 *der fürste sprach ‚got hüete dîn. / ôwî wan wær dîn schœne mîn! / dir hete got den wunsch gegebn, / ob du mit witzen soldest lebn. / diu gotes kraft dir virre leit.‘* Parz. 124,17-21.

394 Hahn: Parzivals Schönheit, S. 203. Hahn gibt an dieser Stelle außerdem einen knappen Überblick über die Forschung zu diesem Aspekt bis Ende der 1960er Jahre. Sie verdeutlicht außerdem den Unterschied zwischen Parzivals Schönheit und der nicht unüblichen Darstellung schöner Helden in weltlicher Dichtung als Verweis ihrer Tugend und ihrer adligen Abstammung.

dung funktioniert, wie dies anfangs durch die Narrenkleider von Herzeloyde beabsichtigt wird, sondern sie ist vielmehr „auch ein Stück seines Wesens".[395] Vollständig verdeckt wird Parzivals Schönheit durch seine unangemessene Kleidung jedoch zu keinem Zeitpunkt: „Der adelige Körper bleibt grundsätzlich als solcher kenntlich. Auch wo die Wahrnehmung durch konträre Zeichen erschwert ist, kann er sich visuelle Geltung verschaffen."[396] So fällt auch seiner Cousine Sigune seine außerordentliche Schönheit sogleich auf und sie nimmt bereits seine Erwähltheit wahr: *si sprach zem knappen ,du hâst tugent. / gêret sî dîn süeziu jugent / unt dîn antlütze minneclîch. / deiswâr du wirst noch sælden rîch.* [...]' (Parz. 139,25-28). Auch die weiteren Figuren, denen Parzival auf seinem Weg zum Artushof und auch am Hofe König Artus' selbst begegnet, können seine Schönheit erkennen und oftmals wird er allen anderen an Schönheit übergeordnet, so wie dies auch bei anderen sehr schönen Figuren im Höfischen Roman häufig zu finden ist.[397] Jedoch erst an Gurnemanz' Hof wird die Schönheit Parzivals mit den für sein Aussehen oftmals verwendeten Begriffen des Lichts, der Helligkeit und des Scheins in Verbindung gebracht, nachdem auch hier zunächst einmal nur seine außergewöhnliche Schönheit aufgefallen war.[398] Am ersten Morgen nach Parzivals Ankunft bei Gurnemanz, als er von dessen Damen gewaschen wird, heißt es: *ez dorft in dunken niht ze fruo: / wan von in schein der ander tac. / der glast alsus en strîte lac, / sîn varwe laschte beidiu lieht* (Parz. 167, 16-19). Erstmals wird hier der Begriff *glast* im „Parzival" in direktem Bezug auf eine Person gebraucht.[399] Neu eingekleidet in prächtige Gewänder, die Gurnemanz Parzival gibt, fasst Gurnemanz zusammen: ‚[...] *ir tragt geschickede*

[395] Ebd., beide Zitate S. 217.

[396] Schulz: Schwieriges Erkennen, S. 248.

[397] Häufig wird Parzival allen anderen vorangestellt: *er wære gebluomt für alle man.* Parz. 306,27. Doch auch die Figuren des Textes erkennen seine unvergleichliche Schönheit an. So beispielsweise der unfreundliche Wirt, der Parzival letztlich den Weg zum Artushof weist: *‚ine gesach nie lîp sô wol getân.* [...]*.'* Parz. 143,12. Und auch Jeschute erkennt Parzival bei ihrer zweiten Begegnung sofort wieder, denn: *er was der schönste übr elliu lant* (Parz. 258,3). Am Artushof weckt Parzival aufgrund seines Aussehens das Interesse der Gesellschaft: *diz was selpschouwet, / gehêrret noch gefrouwet / wart nie minneclîcher fruht. / got was an einer süezen zuht, / do'r Parzivâlen worhte* (Parz. 148,23-27). Das Extrem seiner Schönheit wird hier sogleich in Verbindung mit Gott gesehen.

[398] Vgl. Hahn: Parzivals Schönheit, S. 226.

[399] Zuvor wird der Begriff *glast* lediglich einmal für den Waffenrock von Parzivals Vater Gahmuret gebraucht. Vgl. Parz. 71,7-28. Zur Verwendung von *glast* im „Parzival" vgl. auch Brinker-von der Heyde: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz*, S. 97-99.

unde schîn' [...] (Parz. 170,21). Von da an erfolgt eine konsequente Verknüpfung der Themenfelder der Schönheit und des inneren Leuchtens bei Parzival. Erst an dem Ort also, an dem Parzival zum ersten Mal in seinem Leben die höfische Erziehung erhält, die seine Mutter Herzeloyde ihm gezielt vorenthalten hatte – auch wenn er zunächst weiterhin nicht in der Lage ist, diese Erziehung adäquat in seinen Handlungen umzusetzen, indem er auch Gurnemanz' Aufforderungen nicht wörtlich befolgt, sondern diese Ratschläge an die jeweilige Situation anpasst –,[400] wird Parzival nicht mehr lediglich als ausgesprochen schön, sondern gesteigert als leuchtend, als Lichtgestalt wahrgenommen. Nicht die Namensgebung durch Sigune, sondern erst die höfische Erziehung durch Gurnemanz komplettiert die Figur Parzivals. Nicht zufällig werden auch erst hier gewissermaßen alle Schichten Parzivals in Deckung zueinander gebracht. Vermochten die Narrenkleider Herzeloydes zwar nicht seine Schönheit in der Welt außerhalb Soltanes zu verdecken, so zeigen sie doch eine große Diskrepanz und somit einen Bruch in der Figur Parzivals. Nach dem schandhaften Sieg über den mit ihm verwandten Roten Ritter Ither legt Parzival zwar mit Hilfe von Ithers Knappen die prachtvolle rote Rüstung an, nimmt auch das Streitross Ithers und tritt nun selbst als der Rote Ritter auf.[401] Aber er verweigert trotz der Hinweise des Knappen Iwânet, wie unpassend die Kombination der prachtvollen Rüstung und seinen alten Gewändern sei, das Ablegen von Teilen seiner närrischen Tracht:

> Iwânet sprach ‚diu ribbalîn
> sulen niht underem îsern sîn:
> du solt nu tragen ritters kleit.'
> diu rede was Parzivâle leit:
> Dô sprach der knappe guoter
> ‚swaz mir gap mîn muoter,

[400] Zur fortwährenden Deutungsschwäche Parzivals vgl. Bleumer, Hartmut: Wahrnehmung literarisch. Ein Versuch über ‚Parzival' und ‚Tristan', in: Das Mittelalter 8 (2003), S. 137-155. „Parzival trägt ein sprachlich vermitteltes, ihm selbst unverständliches Schema an eine Situation heran, deren Komplexitätsgrad indes mit dem Schema noch nicht zu erfassen ist. Es kommt daher zu einem Fehler, der nachträglich dazu führt, das Wahrnehmungsschema zu modifizieren. Weil aber das Wahrgenommene dennoch immer auf der Grundlage eines Missverständnisses gesehen wird, ist der Vorsprung der Erscheinungen von Parzivals Reflexionen nicht einzuholen." Ebd., S. 144f. Nach Czerwinski besteht Parzivals Problem darin, die Verhaltensregeln nicht als Abstraktionen aufzufassen, so dass ihm „ihre modifizierte Applikation auf neue Situationen" nicht gelinge. Czerwinski: Der Glanz der Abstraktion, S. 83-117, hier S. 90.

[401] Vgl. Parz. 153,21-161,22.

des sol vil wênic von mir komn,
ez gê ze schaden odr ze fromn.‘
daz dûhte wunderlîch genuoc
Iwâneten (der was kluoc):
iedoch muos er im volgen,
ern was im niht erbolgen.
zwuo liehte hosen îserîn
schuohterm über diu ribbalîn. (Parz. 156,25-157,8)

Der Übergang zum Ritter vollzieht sich oberflächlich betrachtet mit dem Anlegen von Ithers Rüstung, seine *tumpheit* legt Parzival jedoch damit noch nicht ab. „Er ist nur nach außen hin Ritter geworden.“[402] Erst bei seinem Lehrer Gurnemanz ist Parzival bereit, die Narrenkleider abzulegen. In dem Maße, in dem er Erziehung genießt und seine *tumpheit* allmählich ablegen kann, passt er auch sein Äußeres vollständig an.[403] Die in der höfischen Welt unpassende, jedoch zu Parzival passende Kleidung kann an Gurnemanz’ Hof abgelegt werden. Dort tritt Parzival vollständig, wenn auch immer noch mit gewissen Wahrnehmungsschwächen, in seine eigentliche Bezugswelt ein und beginnt allmählich die Welt zu verstehen.

Von der inneren und auch äußeren Wandlung bei Gurnemanz an beginnt Parzival nun zum Inbegriff der Lichthaftigkeit zu werden, was sich auch in für konzeptionelle Schriftlichkeit typischen Vergleichen zeigt. Auf Pelrapeire wird sein außerordentlicher *glast* mit dem Schein der Sonne verglichen, nachdem er vom Rost der eisernen Rüstung befreit worden ist:

er was in ungelîche var,
dô er den râm von im sô gar
getwuoc mit einem brunnen:
dô het er der sunnen
verkrenket nâch ir liehten glast. (Parz. 186,1-5)

Und auch an späterer Stelle, bei seiner ersten Anwesenheit auf der Gralsburg, wird die Sonne als Vergleichsinstanz für Parzivals Leuchten herangezogen, wobei es sich dabei weniger um einen Vergleich handelt als um eine Gleichsetzung, da Parzivals Schönheit „echte Lichtqualität“ besitzt:[404]

[402] Mertens, Volker: Der Gral. Mythos und Literatur, Stuttgart 2003, S. 63.
[403] Auch textintern wird der Aufenthalt als Ablegen von Parzivals *tumpheit* angesehen. Kurz nach Verlassen von Gurnemanz’ Hof heißt es: *sît er tumpheit âne wart* (Parz. 179,23).
[404] Hahn: Parzivals Schönheit, S. 210.

die fuorten in an sîn gemach.
hart schiere daz geschach,
daz er mit zuht entwâpent wart.
dô si den jungen âne bart
gesâhen alsus minneclîch,
si jâhn, er wære sælden rîch.
Ein wazzer iesch der junge man,
er twuoc den râm von im sân
undern ougen unt an handen.
alt und junge wânden
daz von im ander tag erschine.
sus saz der minneclîche wine. (Parz. 227,25-228,6)

Wieder fällt sogleich Parzivals Schönheit auf. Nach dem Abwaschen des Rüstungsrostes wird darüber hinaus jedoch auch sein spezifisches Leuchten sichtbar, so dass er den anwesenden Menschen auf Munsalvaesche wie ein zweiter Sonnenaufgang erscheint. Der Vergleich mit der Sonne statt beispielsweise mit dem Mond oder den Sternen oder auch mit irdischen Lichtquellen wie Kerzen, die durchaus auch als Bezugsgrößen des Leuchtens und Strahlens verwendet werden, verdeutlicht implizit Parzivals Stellung unter den Menschen: Wie die Sonne vor allen anderen Himmelskörpern steht, so übertrifft auch Parzival seine Mitmenschen.[405] Seine Auserwähltheit ist in allen Ebenen seiner Figur angelegt.

Sobald es sich nicht um bloße Namensnennungen Parzivals handelt, befinden sich fast immer Wörter aus dem Bedeutungsfeld des Leuchtens, wie zum Beispiel *glast*, *schîn*, *lieht* oder *clâr* bei seinem Namen.[406] Die Adjektive *lieht* und *clâr* stehen dabei häufig in Verbindung mit mittelhochdeutschen Bezeichnungen für Farbe oder Haut. Deutlich wird immerzu, dass es sich bei Parzivals Leuchten um ein Leuchten aus sich selbst heraus handelt, das deutlich über einen metaphorischen Bereich hinausgeht. „Der Mensch im Glanz seiner Schönheit ist Lichtquelle, die Dunkelheit erhellt, er wird weder mit ihr verglichen noch metaphorisch durch sie interpretiert, sondern seine Schönheit i s t Licht im direkten substantiellen Sinn“.[407]

405 Zum Rang der Sonne oder auch des Mondes gegenüber kleineren Himmelskörpern stellt Hahn fest: „Als Hervorhebung der oder des Unübertroffenen, alle Übertreffenden kommt das Bild schon in der Antike vor und dürfte zum Metaphernschatz der Weltliteratur gehören.“ Hahn: Parzivals Schönheit, S. 208.

406 Vgl. u.a. zu *lieht*: Parz. 196,8; 440,27; 695,8; 717,30; 727,20f. Zu *clâr*: Parz. 306,25; 696,15; 700,9-12. Ebenso zu *schîn*: Parz. 170,21; 256,10. Deutlich seltener *glast*: Parz. 311,13-28.

407 Hahn: Parzivals Schönheit, S. 206 [Hervorhebung im Original].

Die Lichthaftigkeit Parzivals zeichnet sich durch eine Nähe zum Göttlichen aus. Im 12. Jahrhundert ist „die Lichtmetaphorik ein allgemeines Charakteristikum der theologischen und der mystischen Literatur“.[408] Die äußerste Steigerung erfährt die Lichthaftigkeit Parzivals dann auch in der expliziten Annäherung an das Göttliche durch die Bezeichnung als ‚flügelloser Engel‘:

Dô truoc der junge Parzivâl
âne flügel engels mâl
sus geblüet ûf der erden.
Artûs mit den werden
enpfieng in minneclîche.
guots willen wâren rîche
alle dien gesâhen dâ.
ir herzen volge sprâchen jâ,
gein sîme lobe sprach niemen nein:
sô rehte minneclîcher schein. (Parz. 308,1-10)

Parzivals inneres Leuchten entspricht der Lichthaftigkeit eines Engels beziehungsweise er ist vielmehr ein ‚irdischer Engel‘. „Vom Antlitz Gottes geht Licht aus, das der Fromme hilfesuchend ersehnt oder anbetend preist: *Signatum est super nos lumen vultus tui, illuminet vultum suum super nos* (Ps 66,2); *Illustra faciem tuam super servum tuum* (Ps 30,17). Das Leuchten Gottes [...], mehr noch sein bzw. Christi leuchtendes Antlitz sind im Mittelalter Inbegriff göttlicher Schönheit“.[409] Dass Parzivals Schönheit als

[408] Cessari, Michela Fabrizia: Der Erwählte, das Licht und der Teufel. Eine literarhistorisch-philosophische Studie zur Lichtmetaphorik in Wolframs „Parzival“, Heidelberg 2000 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 32), S. 16. Cessari untersucht in ihrer Dissertation von Ingrid Hahns Aufsatz „Parzivals Schönheit“ ausgehend den philosophischen und theologischen Hintergrund der Lichtmetaphorik bei Wolfram von Eschenbach, wobei sie festhält, dass Lichthaftigkeit keineswegs ein Phänomen des christlichen Mittelalters sei, sondern bereits in der Antike dem Bereich des Göttlichen unmittelbar zugeordnet werde.

[409] Hahn: Parzivals Schönheit, S. 211. Vgl. zur Lichtthematik im Mittelalter auch Wandhoff, Haiko: Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts, in: Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, hrsg. von Christina Lechtermann und dems., Bern u.a. 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18), S. 15-36. Die Schöpfungsgeschichte der „Bibel“ benennt die Erleuchtung als ersten Akt der Schöpfung (Gen 1,3), die lichtspendenden Himmelskörper Sonne, Mond und Sterne werden jedoch erst am vierten Tag der Schöpfung von Gott erschaffen (Gen 1,14-19). Einige mittelalterliche Theologen, wie z.B. Augustinus oder Hildegard von Bingen, lösten diesen scheinbaren Widerspruch z.T. dadurch, dass sie die anfängliche Schaffung des Lichts mit der Erschaffung

Zeichen seiner Auserwähltheit in die Nähe des Göttlichen gerückt wird, dient als weiterer impliziter Verweis zum einen auf seine Verwandtschaft mit der Familie des Gralherrschers und darüber hinaus zum anderen bereits auf seine Vorherbestimmtheit zum zukünftigen Gralsherren.[410]

Doch nicht nur Parzivals lichthafte Erscheinung und seine Bezeichnung als ‚irdischer Engel' verdeutlichen seine Zugehörigkeit zur Gralswelt, sondern wie in konzeptioneller Schriftlichkeit nicht unüblich wird auch indirekt darauf verwiesen, indem die von ihm ausgehende Wirkung geschildert wird. Bei seiner Ankunft am Artushof werden die Reaktionen der Artusgesellschaft auf ihn beschrieben. Als Gawan Parzival nach der Blutstropfenepisode mit zum Lagerplatz der Artusritter nimmt, verbreitet sich die Kunde von der Anwesenheit des Roten Ritters schnell, so dass König Artus bei seiner Rückkehr aus der Messe bereits von dessen Gegenwart weiß. Die Aufnahme Parzivals am Artushof durch König Artus und sein Gefolge ist nicht bloß freundlich, wie es sich für einen ausgezeichneten Ritter, der Parzival zweifellos ist, gehört, sondern *rehte minneclîcher schein* legt sich über die beteiligten Personen und spiegelt sich in der uneingeschränkt positiven Reaktion auf den Gast, die sich auf einer anderen Ebene abzuspielen scheint.[411] Es macht den Eindruck als würde die göttliche Liebe den Empfang Parzivals umhüllen und in eine andere Sphäre als die ritterlich-höfische des Artushofes lenken. Die Stelle dieses Empfangs scheint nicht zufällig zu sein, sondern die logische Konse-

der Engel als Lichtwesen in Verbindung bringen. Ebd., S. 16. Das Licht der Engelsgestalten ist dem der kosmischen Himmelskörper somit aber auch übergeordnet. Wandhoff zeigt außerdem andere Engführungen von Göttlichkeit und Licht auf. Brinker-von der Heyde sieht hingegen schon in der Bezeichnung *glast* den Verweis auf Wunderbares, Göttliches: „*Glast* dagegen mahnt generell an Überirdisches, an Wunderbares, an die Schöpferkraft Gottes". Brinker-von der Heyde: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz*, S. 103. Auch wenn der äußerst seltene Einsatz des Begriffs dies stützte, so ist es doch fraglich, ob hier schon ein Verweis auf Göttlichkeit enthalten ist, da der Begriff *glast* zum einen – wenn auch selten – auch für andere Figuren des Werkes genutzt wird, zum anderen aber auch Gegenstände, wie z.B. Gahmurets Waffenrock, mit *glast* beschrieben werden.

410 Vgl. auch Cessari zur Beschreibung der Lichthaftigkeit Parzivals bei seiner ersten Einkehr auf der Gralsburg: „Parzival strahlt, nachdem er die Rostspuren abgewaschen hat, ‚so hell wie ein neuer Tag'. Hier ist die Lichthaftigkeit Symbol seiner Berufung zum Gral (doch keiner merkt es zu diesem Zeitpunkt) [...]." Cessari: Der Erwählte, S. 76.

411 Trevrizent betont an späterer Stelle als wesentliche Eigenschaften Gottes Licht, aber vor allem auch Liebe. Auch geht er auf die Wirkung von Gottes Liebe auf die Menschen ein, denen *mit sîner minne wol* (Parz. 466,6) werde. Vgl. Parz. 465,11-466,6.

quenz aus der „wichtigste[n] Einsicht über sich selbst“, die Parzival in der direkt davor stattgefundenen Blutstropfenepisode gewinnt.[412] Bumke bezeichnet die Faktoren Licht und Liebe als erkenntnisleitend für Parzivals Selbsterkenntnis in der Blutstropfenepisode. Hier findet er, neben seiner Sehnsucht zu seiner Frau Condwîramurs, erst zu seiner Berufung zum Gral.[413] Die Selbsterkenntnis Parzivals trägt zum Erkennen der Gottesnähe durch die anderen bei, die ihn eben nicht mehr ausschließlich auf seine außerordentliche Schönheit reduzieren, sondern eine weitere Ebene in ihm erkennen.

Die Darstellung von Schönheit als Lichthaftigkeit ist in der weltlichen Literatur vor Wolfram von Eschenbach kaum anzutreffen, wird von seinen Zeitgenossen jedoch dann ebenfalls aufgegriffen.[414] Inneres Leuchten ist bei Wolfram dabei kein ausschließliches Phänomen Parzivals, sondern wird im Gegenteil für mehrere der besonders schönen und außerordentlichen Figuren als Merkmal genannt, auch wenn es bei der Darstellung Parzivals selbst am konsequentesten und stärksten ausgeprägt ist, indem eine Nähe zum Göttlichen hergestellt wird. Auffallend ist, dass die Darstellung von Figuren als lichthafte Gestalten die Beschreibung dieser Figuren verändert: „Es ist kein Zufall, daß bei Wolfram die descriptio körperlicher Schönheit nach den Regeln der Poetik fast ganz zurücktritt und uns weder von Parzival noch von Vivianz, weder von Belakane, Herzeloyde, Kondwiramurs oder Alyze eine der gewohnten Beschreibungen, mit der mittelalterliche Dichter das Attribut ‚schön‘ verifizieren, gegeben ist.“[415] Informationen zum konkreten Aussehen der leuchtenden Figuren fehlen fast gänzlich.[416] Es wirkt, als überstrahle das innere Leuchten das Äußere

412 Bumke: Blutstropfen im Schnee, S. 48.

413 Vgl. ebd., S. 45-50.

414 Vgl. Hahn: Parzivals Schönheit, S. 207f.; Haas, Alois Maria: Wolfram von Eschenbach. Der Lichtsprung der Gottheit (Parz. 466), in: Sermo Mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik, hrsg. von dems., Freiburg 1979 (dokimion 4), S. 37-66, hier S. 49f.

415 Hahn: Parzivals Schönheit, S. 205f. Hahn weist außerdem darauf hin, dass im „Parzival“ lediglich von Jeschute „ein im Detail anschaubares Bild“ entworfen werde, gerade bei jener Figur also, bei der „die Betonung der Lichtwirkung fehlt“. Ebd., S. 206. Vgl. ebenso Cessari, die in Anlehnung an Hahn am Beispiel Parzivals festhält, dass „die im profanen Bereich übliche minuziöse Schilderung der einzelnen Details der Schönheit des Helden“ gänzlich fehle. Cessari: Der Erwählte, S. 78.

416 Müller hält für Paris aus Konrads von Würzburg „Trojanerkrieg“, der ebenso wie Parzival mit dem Wortfeld des ‚Scheinens‘ beschrieben wird, Ähnliches fest: „Aber angesichts der Überwältigung durch visuelle Reize vergisst man leicht die Frage: Wie sieht er eigentlich aus?“ Müller: *schîn* und Verwandtes, S. 298.

der Figuren, als ginge eine gewisse Art von Blendung von ihnen aus, die alles andere an ihnen außer ihrer Lichthaftigkeit in den Hintergrund geraten lässt. Der blendende Glanz macht eine differenzierte Wahrnehmung und damit eine rhetorisch regelgerechte und kunstvolle Beschreibung unmöglich.

Eine Blendwirkung geht auch von Parzivals heidnischem Halbbruder Feirefiz aus. Während bei Parzival jedoch das innere Leuchten im Vordergrund steht, fällt Feirefiz vor allem durch seine äußerst markante Oberfläche auf. Bei seiner Geburt heißt es:

diu frouwe an rehter zît genas
eins suns, der zweier varwe was,
an dem got wunders wart enein:
wîz und swarzer varwe er schein.
diu küngîn kust in sunder twâl
vil dicke an sîniu blanken mâl.
diu muoter hiez ir kindelîn
Feirefîz Anschevîn.
der wart ein waltswende:
die tjoste sîner hende
manec sper zebrâchen,
die schilde dürkel stâchen.
Als ein agelster wart gevar
sîn hâr und och sîn vel vil gar. (Parz. 57,15-28)

Die wundersame Haut- und Haarfärbung von Gahmurets Sohn wird durch den berühmten Elsternvergleich herausgestellt noch bevor er seinen Namen erhält, der Auskunft über seine genealogische Herkunft gibt. Die anfängliche Darstellung fügt sich durch den Vergleich in die allgemeinen Charakteristika der Figurendarstellung in Werken konzeptioneller Schriftlichkeit ein und ist darüber hinaus durch die Loslösung vom Gewöhnlichen noch in besonderem Maße memoriawirksam. Direkt nach seiner Geburt verschwindet Feirefiz als Figur jedoch sogleich wieder, wird an späterer Stelle zum Inhalt einer kurzen Erzählung und tritt selbst erst wieder am Ende des Werks im fünfzehnten Buch in Erscheinung, dort dann auch erstmals am Handlungsgeschehen beteiligt. Er bleibt von da an bis zum Ende der Erzählung präsent und seine Zukunft nach Verlassen Munsalvaesches mit seiner Frau Repanse de schoye wird kurz umrissen. Feirefiz’

nur punktuelles Auftreten tut seiner Bedeutung keinen Abbruch. Er fungiert sowohl als Entsprechung seines Bruders Parzival als auch als Gegenbild zu eben diesem.[417]

An den wenigen Stellen im Text, an denen Feirefiz genannt wird, verwenden die textinternen Figuren Worte wie *glast* und *schîn*, wenn sie ihn zu beschreiben versuchen.[418] Im Gegensatz zu seinem Bruder Parzival steht Feirefiz' Glänzen jedoch nicht unter dem Primat des inneren Leuchtens, sondern ihn umgibt vielmehr ein äußerer Schleier des Glanzes, der zur Bildauflösung führt. Im Leuchten und im Glanz gleichen sich die Brüder und doch unterscheiden sie sich auch gerade darin voneinander.

Feirefiz' Zweifarbigkeit, „die ihn als zwischen den Kulturen Stehenden ausweist" und die „seine doppelte Herkunft aus der christlichen und der heidnischen Gesellschaft zur Schau" stellt,[419] dient im Folgenden als Erkennungsmerkmal, ohne ansonsten große Beachtung zu finden. Lediglich einige wenige Verweise auf die Wirkung seiner Hautmusterung auf andere Figuren finden sich. So reagiert Parzivals Sohn Loherangrin ängstlich auf seinen Onkel: *dô truoc man Loherangrîn / gein sînem vetern Feirafîz. / dô der was swarz unde wîz, / Der knabe sîn wolde küssen niht. / werden kinden man noch vorhte giht.* (Parz. 805,28-806,2). Die Damen am Artushof hingegen fühlen sich von ihm angezogen, was zumindest der Erzähler Feirefiz' fremden Aussehen zuschreibt:

[417] Zur Forschungslage zur Figur Feirefiz vgl. Müller, Nicole: Feirefiz – Das Schriftstück Gottes. Frankfurt a.M. 2008 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 30), S. 12-16. Müller stellt v.a. fest, dass es nur wenig Untersuchungen zu Feirefiz gebe und diese sich dann in erster Linie mit Feirefiz als Heiden beziehungsweise mit Feirefiz als Sippenmitglied der Anschewîn beschäftigen. Müller selbst betrachtet den Körper im Mittelalter als Kommunikationsmedium, sie entwirft ein literarisches Körperkonzept, „das sich immer noch innerhalb einer Körperlogik (vgl. den Begriff und die Funktionsweise des Sippenkörpers) bewegt und auf selbigen beruft und eben noch nicht in modernen abstrakten (oder rein textuellen) Logiken formulieren kann". Ebd., S. 20f.

[418] Zwei Beschreibungen Feirefiz' gehen auf sein inneres Leuchten ein: Die Heidin aus Janfûse geht außer auf Feirefiz' Ruf, Reichtum und Herrschaftsbereich auch auf sein Aussehen ein, als sie ihn der Artusgesellschaft beschreibt: *sîn vel hât vil spæhen glast: / er ist aller mannes varwe ein gast, / wîz unde swarz [ist er] erkant.* Parz. 328,15-17. Auch Gawan betont die Lichthaftigkeit des ihm noch unbekannten Begleiters Parzivals, als er Parzival nach eben jenem fragt: *‚neve, tuo den gesellen dîn / mir kunt: er treit sô wæhen schîn, / dem ich gelîchez nie gesach.'* Parz. 758,7-9.

[419] Schotte: Christen, Heiden und der Gral, beide Zitate S. 251.

> Die frouwen rûnten dâ, swelch wîp
> dâ mite zierte sînen lîp,
> het er gein ir gewenket,
> sô wær sîn prîs verkrenket.
> etslîchiu was im doch sô holt,
> si hete sîn dienst wol gedolt,
> ich wæn durch sîniu fremdiu mâl. (Parz. 774,1-7)

Im Großen und Ganzen handelt es sich bei Feirefiz' Zweifarbigkeit um angeborene Hautmale, „die für die Figur keineswegs problematisch sind.“[420] Wie bereits die wertungsfreie Darstellung der Schönheit von Feirefiz' Mutter Belakane dient auch bei ihrem Sohn der Topos der Hautfarbe lediglich „zur Markierung kultureller Differenz, ohne eine generelle Abwertung des so Beschriebenen einzuschließen“.[421] Nach seiner Konversion zum Christentum findet die Hautmusterung keinerlei Erwähnung mehr. Es scheint, dass die in Feirefiz angelegten Widersprüche – genealogische Abstammung und Heidentum – durch seine Taufe aufgelöst sind und somit auch nicht mehr thematisiert werden müssen. Feirefiz ist nun in erster Linie Christ und nicht nur durch seinen Halbbruder Parzival, sondern auch durch seine Heirat ein vollwertiges Mitglied der christlichen Welt des Grals.[422]

Untersucht man die Darstellung von Feirefiz, so finden sich auch hier keine klassischen *descriptiones*, die vom Kopf zu den Füßen jedes Detail beschreiben. Im Mittelpunkt steht vielmehr seine prächtige und kostbare Ausstattung, die der seines Vaters Gahmuret in nichts nachsteht beziehungsweise diese sogar noch zu übertreffen scheint.[423] Sie findet wiederholt eingehende Erwähnung im „Parzival“. Vor allem die wertvollen Edelsteine auf seiner Kleidung und Ausrüstung werden immer wieder ausführlich beschrieben, wobei vor allem die Aspekte ihres Glanzes und ihrer Farbe intensive Beachtung erfahren. Bei der Betonung des Farbaspekts wird vor allem implizit durch die Kombination verschiedener Edelstein-

[420] Müller: Feirefiz, S. 50.
[421] Schotte: Christen, Heiden und der Gral, S. 251.
[422] Vgl. Müller: Feirefiz, S. 303f. Müller verweist an dieser Stelle ebenfalls darauf, dass auch Feirefiz' Nachkommen von keinerlei physiognomischen Besonderheiten betroffen seien.
[423] Vgl. zu Gahmurets Ausstattung: Parz. 36,21-37,7; 70,13-72,2. Während Gahmuret Reichtum und Pracht des Okzidents im Orient vertritt, zeigt sein Sohn Feirefiz umgekehrt die fremdländische, kostbare Pracht des Orients in der Heimat seines Vaters.

arten auf ihre Farbvielfalt eingegangen. Vor allem Feirefiz' Waffenrock wird mehrfach als ausgesprochen prächtig und kostbar beschrieben:

swaz diende Atûses hant
ze Bertâne und in Engellant,
daz vergulte niht die steine
die mit edelem arde reine
lâgen ûf des heldes wâpenroc.
der was tiure ân al getroc:
rubbîne, calcidône,
wârn dâ ze swachem lône.
der wâpenroc gap planken schîn.
[...]
die wâren steine tiure
lâgen drûf tunkel und lieht:
ir art mac ich benennen nieht. (Parz. 735,15-30)

Der Rock ist edelsteinbesetzt und gibt *planken schîn*. Dieser *schîn* ist durch die Benennung einiger weniger Arten der Edelsteine als bunt vorstellbar. Der immense Wert der Steine wird zweifach verdeutlicht, zum einen reiche der gesamte Besitz von König Artus nicht aus, um sie zu bezahlen, und zum anderen kann der Erzähler bei einem großen Teil der Steine keine Angaben zu ihrer genauen Art machen. Diese Tatsache wiederum lässt den Rückschluss auf äußerst seltene Edelsteine aus fremden Ländern zu, da der Erzähler sich zuvor durchaus als kompetenter Erzähler erwiesen hat. Visualisieren lässt sich der Waffenrock Feirefiz' hier nicht, es findet vielmehr eine Bildauflösung statt, da durch die Darstellung lediglich ein bunter, glänzender Schleier über dem Waffenrock deutlich wird. Eine genauere bildliche Realisation an sich wird durch Glanz und Farbe vollständig verstellt.[424]

424 Ebenso findet sich dieses Phänomen beim Brackenseil im „Titurel" Wolframs von Eschenbach: *lieht gesteine. / die glesten durh den walt sam diu sunne.* (Wolfram von Eschenbach: Titurel. Hrsg., übersetzt und mit einem Stellenkommentar sowie einer Einführung versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin/ New York 2003, 142,3f.) Die weitere Beschreibung des Brackenseils ist äußerst ausführlich: Es ist vierfarbig, mit Gold und Perlen verziert und die Buchstaben auf dem Brackenseil sind aus verschiedenen Edelsteinarten, die durch ihre Benennung wiederum Farbassoziationen beim Rezipienten hervorrufen (Tit. 144-148; vgl. zu einer möglichen symbolischen Deutung der Steine den Stellenkommentar von Heinzle, Joachim: Wolframs Titurel. Stellenkommentar, Tübingen 1972 [Heraea 30], S. 192f.), trotz dieser genauen Beschreibung bleibt das Wesentliche, die Inschrift der Hundeleine, jedoch verborgen. Auch die Fortführung Albrechts, der „Jüngere Titurel", verhandelt die Brackenseilepisode. Er wird in der Darstel-

Auch bei den folgenden Beschreibungen von Feirefiz' Ausrüstung fehlen konkrete Angaben zur Visualisierung. Zeigen andere Beispiele, wie die Beschreibungen von Condwîramurs' Gewand oder der Kleidung der Gralsdamen auf Munsalvaesche, endgültige Auflösungen der Bildlichkeit durch Narration beziehungsweise durch konnotationskettenauslösende Namensnennungen, so zeichnet sich die zweite Darstellung von Feirefiz' Waffenrock dadurch aus, dass es innerhalb der Beschreibung zu einem wiederholten Wechsel von Passagen der *descriptio* und der Narration kommt. Nach der eben zitierten Beschreibung des Edelsteinbesatzes setzt eine Hintergrundgeschichte ein:

ime berge zAgremuntîn
die würme salamander
in worhten zein ander
in dem heizen fiure.
die wâren steine tiure
lâgen drûf tunkel unde lieht:
ir art mac ich benennen nieht.
Sîn gir stuont nâch minne
unt nâch prîss gewinne:
daz gâbn ouch allez meistec wîp,
dâ mite der heiden sînen lîp
kostlîche zimierte.
diu minne condwierte

lung der juwelenbesetzten Leine sogar noch etwas ausführlicher. Vgl. Albrechts [von Scharfenberg] Jüngerer Titurel. Nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hrsg. von Werner Wolf, Bd. 1 (Strophe 1-1957), Berlin 1955 (DTM 45), 1185-1190. Vgl. zum Brackenseil im „Titurel" und „Jüngeren Titurel", dem (zunächst) vorenthaltenen Inschrifteninhalt und verschiedenen Interpretationsansätzen: Brackert, Helmut: Sinnspuren. Die Brackenseilinschrift in Wolframs von Eschenbach „Titurel", in: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 155-175; Philipowski, Katharina: *We, daz ie man die strangen sach geschribene!* Gehörte und gelesene Schrift in Albrechts *Jüngerem Titurel,* in: IASL 34 (2009), S. 49-74. Johnson versucht die Beschreibung auf eine realistische Hundeleine zu übertragen, um zu dem Schluss zu kommen, dass Wolframs Realismus an dieser Stelle in Phantasie übergehe. Johnson, Sidney M.: Das Brackenseil des Gardeviaz zwischen Wirklichkeit und Phantasie. In: Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag, hrsg. von Kurt Gärtner und Joachim Heinzle, Tübingen 1989, S. 513-519; Krotz, Elke: Der Leser an der Leine. Zu Wolframs ‚Titurel', in: helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur, Festschrift für Wolfgang Walliczek, hrsg. von Horst Brunner u.a., Göppingen 1999 (GAG 668), S. 167-200, zur Brackenseilepisode S. 189-200; Bußmann: Wiedererzählen, S. 172-213.

in sîn manlîch herze hôhen muot,
als si noch dem minne gernden tuot.
er truog ouch durch prîses lôn
ûf dem helme ein ecidemôn:
swelhe würm sint eiterhaft,
von des selben tierlînes kraft
hânt si lebens decheine vrist,
swenn ez von in ersmecket ist. (Parz. 735,24-736,14)

Der Rezipient erfährt zunächst einige wenige Details von der Beschaffenheit des erwähnten Ausstattungsgegenstandes – so die Vielfalt der Edelsteine auf dem Waffenrock, die an sich schon, wie oben bereits gezeigt, zur Bildauflösung führt –, danach aber auch übergeordnete Informationen, zum Beispiel darüber, wo – *ime berge zAgremuntîn* –, von wem – *die würme salamander* – und unter welchen Bedingungen – *in dem heizen fiure* – der Gegenstand hergestellt wurde. Außerdem wird auf weitere Details der Ausstattung eingegangen. Der *ecidemôn*, der Feirefiz' Helm ziert, führt so beispielsweise zu einem kurzen Exkurs über Ecidemône. Die Auflösung des Ausgangsbildes, also der Ausstattung Feirefiz', geht mit dem Evozieren und Überlagern anderer Bilder einher.

Des Weiteren erfährt man gewissermaßen die Hintergrundgeschichte zu Feirefiz' prachtvoller Ausstattung, deren einzelne Teile er als Geschenke von ihm zugewandten Damen erhalten hat. Zwischen diesen Binnenerzählungen sind jedoch immer wieder – kurze – Beschreibungen zu finden, die den Ausgangspunkt der jeweils nächsten Erzählung bilden, so dass in der Darstellung von Feirefiz' Ausrüstung eine Kette aus Bild- und Erzählelementen entsteht.

Während die zweite Darstellung des Waffenrocks in Bezug auf die Edelsteinverzierungen vergleichsweise allgemein gehalten ist,[425] geht auch die dritte und letzte Darstellung der Ausrüstung von Parzivals Bruder auf *die tiwern edeln steine* (Parz. 773,16) ein. Und wiederum geht die diesmal deutlich kürzere Beschreibung der Ausstattung schließlich in Narration über. „Es liegt anscheinend im Wesen des Fremden, daß es sich nicht dingfest machen läßt“,[426] so dass dieses Dilemma letztlich durch Bildauflösung gelöst werden muss; das Extrem der fremdländischen Pracht lässt sich nicht adäquat beschreiben. Bei der Ankunft in der Artusgesellschaft

[425] Es werden hier keine einzelnen Edelsteinarten genannt, sondern es wird lediglich von *manc tiwer stein* (Parz. 756,29) gesprochen. Ebenso Parz. 757,2f. (*dar an stuont her unde dar / tiwer steine gein ein ander*).

[426] Brall: Imaginationen des Fremden, S. 115.

wird die prächtige, nun aber vom Kampf in Mitleidenschaft gezogene Ausstattung von Feirefiz erneut in Augenschein genommen und auch hier geht die Beschreibung schließlich wiederum in eine knappe Herstellungs- und eine Erwerbsnarration über:

ecidemôn dem tiere
was geteilet mit der strît.
der heiden truog ein kursît:
dem was von slegen ouch worden wê.
daz was ein saranthasmê:
dar an stuont manc tiwer stein.
dar unde ein wâpenroc erschein,
Rûch gebildet, snêvar.
dar an stuont her unde dar
tiwer steine gein ein ander.
die würme salamander
in worhten in dem fiure.
si liez in âventiure
ir minne, ir lant unde ir lîp:
diese zimierde im gab ein wîp
(er leist ouch gerne ir gebot
beidiu in freude und in nôt),
diu küngîn Secundille.
ez was ir herzen wille,
daz se im gab ir rîcheit:
sîn hôher prîs ir minne erstreit. (Parz. 756,24-757,14)

Die Darstellung arbeitet mit Stichworten, um die Erinnerungsbilder der an früherer Stelle bereits gegebenen Beschreibung erneut aufzurufen. Das *ecidemôn* wird ohne den erklärenden Zusatz erwähnt, dass es sich dabei um eine Zier an Feirefiz' Helm handelt, da zu erwarten ist, dass der Rezipient das zuvor aufgebaute Bild aus der Erinnerung wieder aufrufen kann. Vor allem wird aber auch dieses Bild Feirefiz' letztendlich wieder durch Narration abgebrochen. Die kurze Nennung der *würme salamander* verweist wie die Anhaltspunkte zum vorherigen Bild auch hier stichwortartig auf die vorangegangene Erzählung. Neu hinzu kommt die kurze Erzählung über Secundille und ihre Geschenke an ihn, während zuvor lediglich gesagt worden war, dass er seine prächtige Ausstattung von Damen geschenkt bekommen habe.

Auffallend ist, dass auch der dritte Verbildlichungsansatz von Feirefiz' Ausrüstung in der Bildauflösung endet. Wie schon bei der ersten Beschreibung führt die Darstellung der Edelsteine zur Auflösung des Bildes:

si prîsten al gemeine
die tiwern edeln steine
die dran verwieret lâgen.
niemen darf mich vrâgen
von ir arde, wie si wæren,
die lîhten unt die swæren:
iuch hete baz bescheiden des
Eraclîus ode Ercules
unt der Krieche Alexander,
unt dennoch ein ander,
der wîse Pictagoras,
der ein astronomierre was,
unt sô wîse âne strît,
niemen sît Adâmes zît
möhte im glîchen sin getragen.
der kunde wol von steinen sagen. (Parz. 773,15-30)

Dieses Mal löst jedoch nicht der extreme Glanz der Edelsteine das Bild auf, indem gewissermaßen ein Schleier über den Waffenrock gelegt wird, sondern ähnlich wie bei der Darstellung von Gahmurets Waffenrock geht die Beschreibung über den extremen Glanz in Narration über. In diesem Fall wird die nähere Bestimmung der Edelsteine thematisiert, die nach einem „Experten" verlangt, da die fremden Edelsteine die Kompetenz des Erzählers übersteigen. Die begonnene Beschreibung der Rüstung endet in einer Aufzählung möglicher Persönlichkeiten, die die Edelsteine vermutlich bestimmen könnten. So beispielsweise Eraclîus beziehungsweise Ercules, der als „edelstein-, pferde- und frauenkundige[r] Held eines franz. Gedichts von Gauthier d'Arras"[427] bekannt ist, von dem auch eine deutsche Bearbeitung durch Meister Otte existiert. Ebenso der *Krieche Alexander*, hier Alexander der Große, der in Lamprechts Alexanderfassung einen Stein aus dem Paradies erhält und von seinem Lehrer Aristoteles eine Unterweisung über Edelsteine erhalten haben soll. Genauso *Pictagoras*, der als Quelle für das Steinbuch des Arnoldus Saxo angegeben ist.[428] Das Extrem braucht die Bildauflösung, da es nicht darstellbar ist.

Wie im Ansatz schon bei der ersten Darstellung liegt auch hier der Schwerpunkt auf den seltenen beziehungsweise fremdländischen Edelsteinarten, die der Erzähler nicht näher zu bestimmen vermag. Der Verweis auf diese Figuren und Personen, deren Expertise zu Edelsteinen beim Rezipienten als bekannt vorausgesetzt werden kann, steigert den Wert der

[427] Martin: Kommentar, S. 506.
[428] Vgl. zu den einzelnen angeführten Experten ebd., S. 506; Nellmann: Kommentar, S. 765.

Edelsteine auf Feirefiz' fremdländischer Kleidung immens. Über ihr konkretes Aussehen werden jedoch erneut keinerlei Hinweise gegeben, da die Darstellung in die Aufzählung von zur Benennung der Steine geeigneten Experten übergeht. Diese tragen in ihren Namen wiederum eigene Narrative, die bei den zeitgenössischen Rezipienten durch die Namensnennung aufgerufen werden: „In einem Wort verdichten sich der gesamte *plot* oder die mit der Figur verbundenen Handlungselemente des Prätextes."[429] Bei der Nennung einer Figur sind „also alle ihre Eigenschaften implizit und potentiell mitgemeint".[430] Wird hier das Bild durch Aufzählung respektive Narrative aufgelöst, so wird doch auch wieder implizit durch die Betonung der Edelsteine auf den Glanz des Waffenrocks verwiesen. Das Stichwort des Edelsteins ruft die zuvor geschilderte Farb- und vor allem Glanzkonnotation erneut auf.

Feirefiz wird in Wolframs „Parzival" als wahres Schauwunder dargestellt, was bereits bei seiner Geburt durch seine angeborene zweifarbige Hautoberfläche offensichtlich ist. Während es sich bei Parzival um eine von innen heraus strahlende Schönheit handelt, die ihn auszeichnet, er jedoch sein Äußeres erst im Laufe des Geschehens anpassen kann, scheint sein Bruder zunächst nur aus faszinierender Oberfläche zu bestehen. Gerade durch diese ihm eigene visuelle Exorbitanz wird er jedoch unbeschreibbar, die von ihm gezeichneten Bilder sind deshalb immer wieder

[429] Reuvekamp-Felber, Timo: Literarische Formen im Dialog. Figuren der *matière de Bretagne* als narrative Chiffren der volkssprachigen Lyrik des Mittelalters, in: Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. von Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius, Berlin/New York 2011 (TMP 16), S. 243-268, hier S. 248f. Reuvekamp-Felber bezieht seine Thesen ausschließlich auf lyrische Texte, ähnlich funktionieren Namensnennungen jedoch auch in Werken anderer Gattungen. Auch hier werden „ganze Assoziationskomplexe" (S. 249) ausgelöst und auch hier wird die Interpretation des Rezipienten durch den intertextuellen Bezug in unterschiedliche Richtungen gelenkt. Ähnlich Lamping in Bezug auf die Nennung von Namen historischer Persönlichkeiten in Werken. Vgl. Lamping, Dieter: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens, Bonn 1983 (Wuppertaler Schriftenreihe Literatur 21), S. 32f.

[430] Lamping: Der Name in der Erzählung, S. 31. Lamping bestimmt die Namensnennung im Sinne von Husserls Perspektivität. Ebenso wie literarisch dargestellte Gegenstände nur ausschnitthaft dargestellt werden können und dabei Unbestimmtheitsstellen bestehen bleiben, ist auch „die bloß namentlich genannte Figur [...] eine perspektivisch dargestellte und wahrgenommene." Ebd., S. 31. Ebenso wie die Gegenstandsdarstellung fordert auch die Namensnennung „daher zu einer Ergänzung heraus, wobei der Name zugleich die Richtung dieser Ergänzung angibt." Ebd., S. 31.

der Auflösung unterworfen.[431] Die visuelle Vorstellung scheitert letztlich gerade an den starken visuellen Anreizen seiner Oberfläche. Ähnlich und doch anders verhält es sich bei seinem Bruder. Parzivals Lichthaftigkeit durchdringt jede Oberfläche – so auch die Narrenkleider – und lässt diese dadurch unbedeutend werden. Eine konkrete Beschreibung nach Vorgabe der Rhetoriken ist – ebenso wie bei Feirefiz – unmöglich.

Parallel zu der nicht möglichen vollständigen Visualisierung von Feirefiz aufgrund von wiederholten Bildauflösungen gibt es auch in Feirefiz' eigener Wahrnehmung eine Leerstelle: den Gral. Auf Munsalvaesche zeigt sich zum ersten Mal eine deutliche Hierarchie der Brüder, die bis dahin nicht auszumachen war. War zunächst „durch die Schilderung des Bruderkampfes die ritterliche Ebenbürtigkeit des christlichen und des heidnischen Sohnes Gahmurets vorgeführt und die Integration beider in der Artusgesellschaft begründet" und Feirefiz durch seine Darstellung als Minnediener und durch sein angemessenes Verhalten als höfisch anerkannt worden, so zeigt sich, dass „Feirefiz' Unkenntnis der christlichen Welt hier größere Bedeutung besitzt als bei seinem Aufenthalt am Artushof".[432] „[F]ür die Werte-Welt des Hofes mit der Ausrichtung auf Minne, erfolgreichen Kampf und geselliges Beisammensein ist Feirefiz problemlos assimilierbar", da er hinsichtlich dieser Aspekte den Artusrittern zweifelsfrei ebenbürtig ist.[433] Auch sein schönes, wenn auch fremdartiges Äußeres sind hier hilfreich, da „ein so schöner Held [...] eigentlich den rechten Glauben haben" müsste.[434] Stehen am Artushof ritterlich-höfische Werte im Vordergrund, so dass auch ein Heide anerkannt werden kann, so ist das unumstößliche Integrationsmoment der Gralgesellschaft die Zugehörigkeit zum Christentum. Diese weist Feirefiz nicht auf, doch zumindest in seinem

431 Vgl. Müller zu einem ähnlichen Phänomen bei Konrad von Würzburg. Müller: *schîn* und Verwandtes, S. 303.

432 Schotte: Christen, Heiden und der Gral, beide Zitate S. 75.

433 Schu, Cornelia: Vom erzählten Abenteuer zum *Abenteuer des Erzählens*. Überlegungen zur Romanhaftigkeit von Wolframs *Parzival*, Frankfurt a.M. 2002 (Kultur, Wissenschaft, Literatur – Beiträge zur Mittelalterforschung 2), S. 410.

434 Jauß, Hans Robert: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, hrsg. von dems., München 1968 (Poetik und Hermeneutik III), S. 143-168, hier S. 149. Feirefiz bildet keine Ausnahme, wie die Chanson de Geste zeigen: „Der schöne und edle Heide wird am Ende zum rechten, von seiner Schönheit geforderten Glauben bekehrt oder aber für die Hybris seiner ungerechtfertigten Schönheit durch den Tod bestraft." (Ebd.) Insofern hat Feirefiz das bessere Los gezogen.

Verhalten zeigt er sich zum Teil christlich. Wolfram baut mit der Heidendarstellung durchgehend kein klares Schwarz-Weiß-Schema auf, sondern vielfach erweisen die Heiden im „Parzival“ „durch ihre moralische Integrität ihre Tauf-Würdigkeit“.[435]

Von seinem Bruder Parzival als Begleiter mit nach Munsalvaesche genommen, beobachtet Feirefiz die Gralszeremonie, kann aber den Gral selbst nicht sehen, sondern nur den kostbaren grünen Seidenstoff auf dem sich der Gral befindet:

der heiden vrâgte mære,
wâ von diu goltvaz lære
vor der tafeln wurden vol.
daz wundr im tet ze sehen wol.
dô sprach der clâre Anfortas,
der im ze geselln gegeben was,
‚hêr, seht ir vor iu ligen den grâl?‘
dô sprach der heiden vêch gemâl
‚ich ensihe niht wan ein achmardî:
daz truoc mîn juncfrouwe uns bî,
diu dort mit krône vor uns stêt.
[...]‘ (Parz. 810,3-13)

Für die Erklärung, warum ausgerechnet das Schauwunder Feirefiz den Gral nicht sehen kann, braucht die Gralgesellschaft ihren Ahnherren Titurel:

Anfortas sprach ze Parzivâl
‚hêr, iwer bruoder hât den grâl,
des ich wæn, noh niht gesehn.‘
Feirefîz begundem wirte jehn
daz er des grâles niht ensæhe.
daz dûhte al die rîter spæhe.
diz mære och Titurel vernam,
der alte betterise lam.
der sprach ‚ist ez ein heidensch man,
sô darf er des niht willen hân
daz sîn ougn âns toufes kraft
bejagen die gesellschaft
daz si den grâl beschouwen:
da ist hâmît für gehouwen.‘ (Parz. 813,9-22)

[435] Schu: Vom erzählten Abenteuer zum *Abenteuer des Erzählens*, S. 409. Zum vorbildlichen Verhalten Feirefiz’ im Bruderkampf vgl. ebd., S. 405-407.

Anfortas und Parzival erklären Feirefiz, dass der Gral für die Augen eines Heiden verborgen sei, und raten ihm dringend an, sich taufen zu lassen, um dadurch *endelôsn gewin*[...] (Parz. 813,30) zu erhalten. Feirefiz willigt letztendlich ein. Seine Beweggründe haben allerdings weniger mit dem Gral selbst als mit Repanse de schoye zu tun, in die Feirefiz sich verliebt hat. Explizit fragt er: *‚Ob ich durch iuch ze toufe kum, / ist mir der touf ze minnen frum?‘* (Parz. 814,1f.). Die weiteren Argumente, die für einen Übertritt zum Christentum angeführt werden, betreffen wiederum Repanse:

> Parzivâl zuo sîm bruoder dô
> sprach ‚wiltu die muomen mîn
> haben, al die gote dîn
> muostu durch si versprechen
> unt immer gerne rechen
> den widersatz des hôhsten gots
> und mit triwen schônen sîns gebots.‘
> ‚Swâ von ich sol die maget hân,‘
> sprach der heiden, ‚daz wirt gar getân
> und mit triwen an mir rezeiget.‘ (Parz. 816,24-817,3)

Feirefiz ist für die Aussicht auf ein Leben mit Repanse bereit, alles zu tun, was von ihm verlangt wird – auch, sich taufen zu lassen. An späterer Stelle, im Taufgespräch mit dem Priester, wird noch einmal deutlich, dass es dem Heiden um die Liebe zu Repanse geht und nicht um den Gral respektive die Religion.[436] Trotz eindeutig fehlender innerer Konversion – doch auch Feirefiz' ursprüngliche Religion bleibt weitestgehend unbeschrieben, wodurch der Eindruck entsteht, dass sie keine wesentliche Rolle in seinem Leben spielt[437] – und auch trotz des fehlenden Verständnisses für die christliche Religion – Feirefiz überlegt, ob man *den touf mit strîte* (Parz. 814,25) erlangen könne –, reicht der Vollzug der rituellen Taufhandlungen für die Integration in die Gralgesellschaft aus.[438] Auch

[436] *Feirefîz zem priester sprach / ‚ist ez mir guot für ungemach, / ich gloub swes ir gebietet. / op mich ir minne mietet, / sô leist ich gerne sîn gebot.* [...]‘ Parz. 818,1-5.

[437] Vgl. Schotte: Christen, Heiden und der Gral, S. 94-96; Müller: Feirefiz, S. 224-232.

[438] Eine innere Konversion sehen manche Ansätze in Feirefiz' Weinen im Vorfeld der Taufzeremonie, das als Tränentaufe bzw. Selbsttaufe gewertet wird. Vgl. u.a. Brunner, Horst: Von Munsalvaesche wart gesant / der den der swane brahte. Überlegungen zur Gestaltung des Schlusses von Wolframs Parzival. In: GRM 41 (1991), S. 369-384; Gnädinger, Louise: Wasser – Taufe – Tränen (zu Parz. 817,4-30). In: Wolfram-Studien 2 (1974), S. 53-71. Zu weiteren Forschungsansätzen zur Tränentaufe und deren Problematisierung vgl. Müller: Feirefiz, S. 232-240.

nach der Taufe steht die von Feirefiz anvisierte Verbindung mit Repanse de schoye im Vordergrund, ihre Auswanderung und die Geburt ihres Sohnes, des späteren Priester Johanns, werden berichtet. Das Sichtbarwerden des Grals wird nur mit einem Satz eher beiläufig erwähnt: *an den grâl was er ze sehen blint, / ê der touf het in bedecket: / sît wart im vor enblecket / der grâl mit gesihte.* (Parz. 818,20-23). „[D]ie eindeutige Funktionalisierung des Sakraments zu einem Mittel der erotischen Bedürfnisbefriedigung“ scheint keinerlei Auswirkungen zu haben.[439] Der Umschwung von religiöser Ernsthaftigkeit zu einer burlesk anmutenden Situation ist nahtlos:

> Feirefiz, der reiche Heidenkönig, hat seinen Bruder Parzival nach Munsalvaesche begleitet und ist dort Zeuge der wunderbaren Erlösung des leidenden Anfortas geworden. Auf den religiösen Ernst des Erlösungswerks folgt eine Burleske. Vom Anblick der schönen Gralträgerin Repanse de Schoye getroffen, verfällt Feirefiz in eine komische Liebesraserei, die nur den einen Gedanken kennt, so schnell wie möglich alles aus dem Weg zu räumen, was der Erfüllung seiner Sehnsüchte entgegensteht. Daß er sich dafür taufen lassen muß, ist in seinem Zustand kein religiöses, sondern nur ein zeitliches Problem: Er kann gar nicht rasch genug in das Taufbecken steigen und denkt, während ihm der Priester die christlichen Glaubenslehren erklärt, nur an die Wonnen der Liebe, die ihn bei Repanse erwarten. Formal lässt sich der Vorgang gerade noch mit den Statuten der Gralgesellschaft vereinbaren, denn Repanse de Schoye gehört zu den Damen, die nach auswärts heiraten dürfen.[440]

Für die Gralgesellschaft erweist sich die Aufnahme des Heiden im Nachhinein dennoch als richtig und gewinnbringend, da Feirefiz zur Verbreitung seiner neuen Religion beiträgt: *Feirefiz hiez schrîben / ze Indyâ übr al daz lant, / wie kristen leben wart erkant* (Parz. 822,28-30).[441]

Im Vergleich zwischen Wolframs Darstellung der Brüder Parzival und Feirefiz und Hartmanns Darstellung seines Protagonisten Iwein wirkt diejenige Hartmanns sehr viel klarer. Hartmann setzt detaillierte Beschreibungen von Iwein zwar eher sparsam ein, er verzichtet dafür aber auf alle Extreme visueller Anreize, die Wolfram durchweg verwendet und die

439 Schu: Vom erzählten Abenteuer zum *Abenteuer des Erzählens*, S. 422.

440 Bumke, Joachim: Die Utopie des Grals. Eine Gesellschaft ohne Liebe? In: Literarische Utopie-Entwürfe. Hrsg. von Hiltrud Gnüg, Frankfurt a.M. 1982, S. 70-79, hier S. 77f.

441 Vgl. Schu: Vom erzählten Abenteuer zum *Abenteuer des Erzählens*, S. 423.

gerade deshalb nicht visualisierbar sind. Dennoch weisen beide Stile Gemeinsamkeiten auf: Hartmanns von Aue vielgerühmte *cristallînen wortelîn*, seine klaren Schilderungen, führen ebenso in die Bildauflösung wie es auch Wolframs von Eschenbach dunkles Erzählen und dessen Lichthaftigkeit mit sich bringen, dessen Extreme ständig der Auflösung bedürfen. Die zunächst gegensätzlich wirkenden Bildkonzepte zeichnen sich letztlich beide durch den Aspekt der Bildauflösung aus, der die spezifische Bildlichkeit in schriftlich konzipierten Erzähltexten ausmacht.

V. Vergleichende Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Die vorausgegangenen Textanalysen zur Bildlichkeit und Figurendarstellung in mittelhochdeutschen Erzähltexten gingen von der These aus, dass die Methoden der Bildevokation an das ihnen zugrunde liegende Medium gebunden sind. Dieser Punkt wurde von der bisherigen mediävistischen Visualitätsforschung unberücksichtigt gelassen.[442] Die Forschungsansätze zur sprachlichen Bildlichkeit beinhalten zahlreiche Aspekte, wie beispielsweise Ekphrasis, Blicken und Augenzeugenschaft, Deixis und Räumlichkeit. Durch die Übernahme moderner bildanthropologischer Theorien, die vom Primat des inneren Bildes ausgehen, konzentrierte sich die Forschung der letzten Jahre vorwiegend auf allgemeine Aspekte der Bildlichkeit und nahm so sowohl eine Entdifferenzierung verschiedener Visualitätsverfahren als auch eine Entmedialisierung des Bildmediums in Kauf. Die Belegung der Relevanz des Mediums und der Differenz der Bilder war ein Hauptanliegen der Arbeit, um diese Aspekte in die Forschungsdiskussion einzubringen. Die Studie unterschied bei der Untersuchung deshalb zwischen Werken zweier Kategorien: Zum einen solchen Texten, die der Semioralität zuzurechnen sind und die trotz ihrer Verschriftlichung und damit einhergehenden Spuren von Schriftlichkeit sehr viele mündliche Charakteristika bewahrt haben;[443] zum anderen Werken, die bereits in ihrem Entstehungsprozess als schriftliche Dichtungen konzipiert wurden, auch wenn sie zunächst für einen mündlichen Vortrag bestimmt waren. Gemeinsam haben alle untersuchten Texte die Verschriftlichung beziehungsweise Konzeption im Hochmittelalter um 1200.

---

442 Vgl. dazu ausführlich Kap. I.2.

443 Sowohl im „Nibelungenlied“ als auch in der „Kudrun“ findet sich jeweils ein expliziter Schriftverweis: *Dô stuont sô minneclîche daz Sigmundes kint, / sam er entworfen wære an ein permint / von guotes meisters listen, alsô man im jach, / daz man helt deheinen nie sô scœnen gesach.* NL 286; *Dô man Hartmuoten sach bî den recken stân, / man vant wætlîcher ‹nie› deheinen man. / in allen sînen sorgen stuont er in der gebære, / als er mit einem pensel ‹an ein permint› wol entworfen wære.* Kud. 1601. Dies sind Spuren der Schriftlichkeit, aber diese sind in den uns erhaltenen verschriftlichten Formen nicht dominant.

Wie sich deutlich zeigte, gibt es keine allgemeine, einheitliche Art und Weise der Figurendarstellung in mittelhochdeutschen Erzähltexten, sondern vielfältige Möglichkeiten und Methoden der Darstellung. Dies zeigt sich einerseits innerhalb der Werke, die nicht ausschließlich nach einer einzigen Methode gestalten, sondern auch werkintern verschiedene Konzepte einsetzen. Andererseits zeigt sich im direkten Vergleich deutlich, dass sich Werke semioralen Ursprungs und bereits ausschließlich schriftlich konzipierte Werke jeweils von einander zu differenzierenden charakteristischer Bildprogramme bedienen. Die kürzeste Formel dieser gegensätzlichen Konzepte wäre: be*nennen* versus be*schreiben*. Die Hauptdifferenz der beiden Konzepte ist ihr jeweiliger Grad der Sättigung, also das Ausmaß ihrer Informationsgabe.[444] Benennen belässt eine große Offenheit des dargestellten Gegenstandes, so dass die Vorstellungskraft der Rezipienten in hohem Maße gefordert und dabei kaum durch im Text gegebene Vorgaben eingeschränkt ist. Es entstehen dadurch „wilde Bilder“, die sich, wie vor allem das Beispiel von Siegfrieds Markierung im „Nibelungenlied“ zeigt, kaum noch kontrollieren lassen. Sie stehen dabei gewissermaßen vor der Rhetorik, im Gegensatz zu der „Wildheit“ kunstvoll ausgefeilter spätmittelalterlicher Rhetorik, wie sie beispielsweise Konrad von Würzburg vertrat. Beschreibungen hingegen grenzen den dargestellten Gegenstand ein und legen ihn damit zumindest in manchen Bereichen fest. *Descriptiones* entwerfen letztlich ein „konturiertes Bild nach Maßgabe des Autors und unterbinden damit bis zu einem gewissen Grad die freie imaginative Assoziation der Rezipienten“.[445]

Wie in den vorangegangenen exemplarischen Untersuchungen aufgezeigt, zeichnen sich die Schilderungen von Figuren in semioralen Heldenepen vorwiegend durch knappe Nennungen von Namen und überwiegend stereotypen Epitheta aus, die durch ihre Allgemeinheit an sich keinen konkreten Visualisierungswert haben, also keine Vorgaben für die Visualisierung aufweisen. Auch in den der Schriftlichkeit zugeordneten Höfischen Romanen gibt es solche bloßen Benennungen, hier finden sie sich aber überwiegend auf Nebenfiguren beschränkt oder in Szenen von geringer Handlungsrelevanz. Schriftlich konzipierte Artusromane zeichnen sich im Gegenteil überwiegend durch großen Detailreichtum aus. Bei diesen Beschreibungen, die oftmals rhetorisch kunstvolle *descriptiones* sind, werden vor allem Vergleiche und Farbangaben – häufig mit einem Vergleich ge-

[444] Vgl. zur Sättigung Kap. II.3.
[445] Bußmann: Wiedererzählen, S. 107.

koppelt – verwendet, wobei diese durchaus stereotyp sein können. Auch die ungefähr zur selben Zeit verschriftlichten semioralen Werke weisen Beispiele von Vergleichen und Farbangaben auf. So gibt in der „Kudrun" Ortwin Hildeburg einen goldenen Ring *zuo ir vil wîzen henden* (Kud. 1649,3); bei der Ankunft Brünhilds am Wormser Hof wird *manic rôsenvarwer munt* (NL 591,2) geküsst und Brünhilds Schildriemen zieren Edelsteine, *grüene sam ein gras* (NL 436,2). Dabei handelt es sich jedoch um einige wenige Ausnahmefälle des übrigen Darstellungsstils; auf die Figur zugeschnittene, gewissermaßen individualisierte Vergleiche, wie es sie im Höfischen Roman gibt, kommen in semioralen Werken nicht vor.

Die Ausweitung der Beschreibung auf zur dargestellten Figur gehörende Tiere, vor allem Pferde, findet sich ebenso lediglich in den Beispieltexten der Schriftlichkeit. Bis auf wenige Ausnahmefälle auch die auf weitere Sinnfelder als ausschließlich Visuelles verweisenden Versinnlichungen, wie zum Beispiel die oft verwendete Darstellung von Mündern als *heiz, dick unde rôt* und generelle Erweiterungen um Klang und Geruch.

Vergleiche mit anderen Figuren des jeweiligen Textes, wie sie in den Beispielen der Schriftlichkeit wiederholt zu finden sind, stellen in semioralen Texten rare Ausnahmefälle dar. Nur einmal findet in der „Kudrun" ein textinterner Schönheitsvergleich statt: *Swie schœne waere Hilde, des ‹künic› Hetelen wîp, / noch wart michel schœner der Kûdrûnen lîp, / oder danne ir ane Hilde dâ her von Irrîche* (Kud. 578,1-3). Häufiger hingegen gibt es allgemeine Unüberbietbarkeitstopoi, Aussagen im Sinne von *niht schœners mohte sîn* (NL 2,2), wobei direkte personelle Hierarchisierungen und Vergleiche jedoch unterbleiben.

Intertextuelle Vergleiche und Bezüge, wie die Überordnung Condwîramurs im „Parzival" über einige andere der schönsten Frauengestalten der zeitgenössischen Literatur, finden sich in den semioralen Werken derart nicht. Obwohl die „Kudrun" selten als eigenständige Dichtung, sondern meist vor dem Hintergrund intertextueller Bezüge gelesen wurde,[446] fin-

[446] Die „Kudrun" wird fast ausschließlich als Reaktion auf das „Nibelungenlied" verstanden. So versteht u.a. Müller die „Kudrun" als „Antwort und christliche Korrektur des *Nibelungenliedes*". Müller, Jan-Dirk: Verabschiedung des Mythos. Zur Hagen-Episode der *Kudrun*, in: Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Udo Friedrich und Bruno Quast, Berlin/New York 2004 (TMP 2), S. 197-217, hier S. 201. Zu weiteren Gegenüberstellungen der beiden Werke vgl. u.a. Nibelungenlied und Kudrun. Hrsg. von Heinz Rupp, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 54); Bender, Ellen: Nibelungenlied und Kudrun. Eine vergleichende Studie zur Zeitdarstellung und Geschichtsdeutung, Frankfurt a.M. u.a. 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deut-

det sich lediglich eine Figur, die einen intertextuellen Verweis möglich erscheinen lässt. Allerdings wird hier nicht mit zeitgenössischen Texten verglichen, sondern ein Mythos zum Vergleich herangezogen. Horants Gesang hat ähnliche Wirkung wie der Orpheus', er bringt durch sein Singen die Vögel zum Verstummen und übt Einfluss auf die wilden Tiere der Umgebung aus.[447] Das Motiv des Verstummens der Vögel findet sich so zwar weder bei Ovid noch bei Vergil, Ovid schildert in den „Metamorphosen" wohl aber allgemein die Wirkung des Gesangs von Orpheus auf die Tiere.[448] Im „Nibelungenlied" fehlen jegliche – sowohl explizite als auch implizite – intertextuelle Vergleiche.

Vergleichend zeigt sich, dass die verschiedenen Darstellungsarten überwiegend in beiden Textgruppen vorkommen können, dass zugleich aber doch auch deutliche Schwerpunktsetzungen festzustellen sind. Ein Phänomen, das ausschließlich in Werken konzeptioneller Schriftlichkeit zu finden ist, ist jenes der Bildauflösung beziehungsweise der Verweigerung von Bildern, das im Höfischen Roman wiederholt eingesetzt wird. Das Changieren zwischen Bildern und Nicht-Bildern der Bildauflösungen gehört zu den spezifischen Merkmalen schriftlicher Bildlichkeit. Auflösungs- und Verweigerungserscheinungen bringen dabei die Offenheit, die detaillierte *descriptiones* den dargestellten Gegenständen absprechen. Wiederum lassen sich zumindest grob zwei übergeordnete Kategorien einteilen: zum einen die explizite Auflösung respektive Verweigerung von Bildern, zum anderen Bildauflösungen gewissermaßen als Nebeneffekt von Beschreibungen.[449]

sche Sprache und Literatur 994). Vgl. allgemeiner zum Intertextualitätsaspekt der „Kudrun": Siebert, Barbara: Rezeption und Produktion. Bezugssysteme in der „Kudrun", Göppingen 1988 (GAG 491).

447 *Hôrant begunde singen, daz dâ bî in den hagen / geswigen alle vogele von sînem süezen sange.* (Kud. 379,2f.); *daz diu vogellîn / vergâzen ir dœne* (Kud. 381,2f.); *Diu tier in dem walde ir weide liezen stân. / die würme, die ‹dâ› solten in dem grase gân, / die vische, die dâ solten in dem wâge vliezen, / die liezen ir geverte.* (Kud. 389).

448 Bei Ovid versammeln sich die Tiere um Orpheus herum, nehmen ihn in ihre Mitte: *Tale nemus vates attraxerat inque ferarum / concilio medius turba volucrumque sedebat.* (Diesen Wald hatte so der Sänger an sich gezogen, / saß inmitten des Kreises der Tiere, der Schar des Geflügels.) Publius Ovidus Naso: Metamorphosen, Lateinisch – deutsch, in deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, hrsg. von Niklas Holzberg, Zürich/Düsseldorf 1996, Liber X, 143f.

449 Dem Phänomen der Bildauflösung nicht unähnlich stellt Walter Haug für den „Titurel" Wolframs von Eschenbach das „Erzählen vom Ende her" fest: „Es wird so erzählt, daß der Blick immer wieder auf den ganzen Weg fällt, d.h. so, daß vom

In der ersten übergeordneten Kategorie, der expliziten Bildauflösung, kann die sprachliche Bildlichkeit gezielt vom Erzähler aufgelöst werden. Hierzu dienen vorrangig explizite Erzählerkommentare, die Beschreibungen abbrechen oder begründen, warum sie gar nicht erst begonnen werden können. Neben dem Gebrauch sowohl von Unfähigkeits- als auch Unsagbarkeitstopoi, kann auch der Einsatz von irritierenden, zum Teil ins Absurde gehenden Vergleichen, die Wolfram in seinen Werken wiederholt einsetzt, als gezielte Absicht betrachtet werden, die Beschreibung nicht zu einem Ende zu führen. Diese expliziten Eingriffe in das Bildprogramm sind nicht selten gekoppelt mit vorangegangenen gattungstypischen *descriptiones*, die dann durch den Erzählerkommentar abgebrochen werden. In der zweiten übergeordneten Kategorie lassen sich die durchaus häufiger zu findenden Auflösungen von Bildlichkeit einordnen, die als Nebeneffekt einer *descriptio* entstehen können. Sehr große Detailfülle führt häufig zur vollständigen Auflösung der Bildlichkeit: Sei es durch Extreme des Glanzes und Leuchtens, wie beispielsweise bei Edelsteinen, sei es durch

Ganzen her immer wieder unterbrochen wird zu reflektierendem Sich-Vergewissern und zur Klage". Haug, Walter: Erzählen vom Tod her. Sprachkrise, gebrochene Handlung und zerfallende Welt in Wolframs ‚Titurel', in: Wolfram-Studien VI (1980), S. 8-24, hier S. 14. Die eigentliche Situation und das Handlungsgeschehen werden nur mit Blick auf das Ganze zusammensetzbar, erzählt wird es aber „über einen Umweg, der mit seinen Brechungen und Ausgriffen kaum komplizierter sein könnte" (ebd., S. 17). „Es dürfte diese kleine Demonstration der Wolframschen Darstellungstechnik genügen, um in Erinnerung zu rufen, wie merkwürdig hier erzählt wird. Es werden immer wieder Details aus dem Zusammenhang herausgerissen: das Bellen, die Schweißspur, ein Aufhorchen, ein Aufspringen; dazwischen gesetzt aber sind Erklärungen, Exkurse, Rückgriffe, Vorwegnahmen, kommentierende Einschübe aus den verschiedensten Perspektiven. Es kommt, bei aller Anschaulichkeit der Einzelmomente, zu einer solchen Zersplitterung des Erzählkontinuums, daß man immer wieder anhalten, die Bruchstücke zusammensetzen, sich vergewissern muß, wo man nun eigentlich steht." (Ebd., S. 17) Auch Wehrli spricht vom *krumben* Stil Wolframs als dessen Charakteristikum: „die Neigung zur verhüllenden Umschreibung oder umgekehrt zur Kontraktion des Ausdrucks, die gewählten Verrätselungen aller Art oder die grotesken Vergleiche, das Durchbrechen des erzählerischen Flusses durch Kommentare oder illusionszerstörende Witze, das Einflechten selbstironischer Bemerkungen oder die plötzlichen Wendungen ans Publikum unter Bezugnahme auf aktuelle Personen oder Ereignisse – all das bildet diesen unverwechselbaren Wolframschen Stil". Wehrli: Wolfram von Eschenbach, S. 25. Von Haug und Wehrli als Charakteristikum des Wolframschen Stils bewertet, zeigt sich jedoch bei der Untersuchung weiterer Texte, dass solche Auflösungsphänomene allgemein den Werken konzeptioneller Schriftlichkeit zuzuordnen sind, wenn sie auch bei Wolfram sicherlich am prägnantesten und elaboriertesten vorzufinden sind.

das Kippen des Detailreichtums in eine bloße Aufzählung oder sei es durch Binnennarrationen, zu denen die einzelnen Details einer ausführlichen Beschreibung sehr schnell führen.

Die *descriptio*, der im Allgemeinen eine besonders starke bildliche Wirkung zugesprochen wird, verliert genau diese Wirkung, wenn sie ins Extrem geführt wird. Für die eingesetzte geringe Bildlichkeit dieser Bildauflösungen im schriftlich konzipierten Höfischen Roman gibt es mehrere Interpretationsansätze. Ein Resultat der Bildauflösung ist eine gewisse Offenheit durch die fehlende Festlegung der beschriebenen Gegenstände und Geschehnisse. Diese Offenheit auf der Bildebene wird oft parallel zu einer Offenheit in der Interpretation gesetzt, die vergleichsweise mehr Spielraum für eigene Assoziationen des Rezipienten gestatte. So ist Claudia Brinker-von der Heydes These auf Wolframs von Eschenbach „souveräne Lichtregie" bezogen, dass der vielfältige und häufige Einsatz von Glanz und Leuchten gerade nicht höchste Anschaulichkeit erlaube, dadurch aber unterschiedliche Assoziationen auslösen und ein eindimensionales Verstehen verhindern könne.[450] Damit wären letztlich nicht nur die expliziten Bildauflösungen und -verweigerungen gezielt eingesetzt, sondern ebenso die übersteigerten und dadurch aufgelösten Bilder im Höfischen Roman, um die Erzählung nicht auf eine einzige und ausschließliche Deutung festzulegen und einzuschränken. Dieser Ansatz erscheint auf den ersten Blick plausibel. Als ausschließliche Erklärung ist er jedoch unzureichend. Gerade in der Figurendarstellung mittelhochdeutscher Erzähltexte zeigt sich ein starker Gebrauch von stereotypen und topischen Beschreibungen. Die weiße Haut und der rote Mund von schönen Frauen beispielsweise haben keinerlei festlegenden Wert, da eben alle schönen Frauen diese Merkmale aufweisen. Individuell respektive abgrenzbar von anderen schönen Frauen werden sie durch diese topischen Beschreibungselemente nicht.[451] So bewahren sich auch diese zum Teil durchaus ausführlichen, detaillierten Beschreibungen letztlich eine gewisse Offenheit, da Stereotype im Endeffekt kaum noch einen speziellen Aussagewert beinhalten. Eine Bildauflösung wäre damit nicht unbedingt not-

[450] Brinker-von der Heyde: *Lieht*, *schîn*, *glast* und *glanz*, S. 103.

[451] Nur äußerst selten gibt es zusätzliche Informationen, die aus der stereotypen Beschreibung herausfallen und der jeweiligen Figur ein gewisses Maß an Individualität verleihen, wie z.B. die Angabe der Haarfarbe. So z.B. bei der ersten Darstellung Sigunes im „Parzival": *ir langen zöpfe brûne* (Parz. 138,18), ebenso die Nennung von Laudines *goltvarwem hâre* im Selbstgespräch Iweins (Iw. 1672).

wendig, wenn es nur darum ginge, die Deutung des Rezipienten nicht durch die Darstellung bereits festzulegen.

Gemeinsam haben alle Bildauflösungen eine Kopplung mit der Handlungsebene des jeweiligen Erzähltextes. Zumindest ein Effekt davon ist, dass zügiger zum eigentlichen Handlungsgeschehen der Textstelle zurückgekehrt und diese somit vorangetrieben werden kann. Gerade in spannungsintensiven Erzählabschnitten erweist sich dies durchaus als vorteilhaft, da ein längerer Stillstand wie ihn *descriptiones* bewirken, an solchen Stellen nicht erwünscht ist. Aber auch die Auflösung von zunächst scheinbar unlösbaren Handlungskonflikten – wie beispielsweise die Kämpfe von Verwandten oder Freunden – können durch die Verweigerung und Auflösung der Bildlichkeit letztlich aufgelöst und damit zu einem Abschluss gebracht werden, der auf Handlungsebene unmöglich zu erreichen wäre. Das Phänomen der Bildauflösung wie auch das der verweigerten Bildlichkeit muss letztlich immer in ihrem Kontext und auf die Handlung bezogen betrachtet werden, da es sich oftmals um einen gezielten Einsatz mit beabsichtigter Funktion handelt.

Rezeptionsästhetische Ansätze wie diejenigen Erich Auerbachs oder Roman Ingardens zeigen deutlich, dass Offenheit belebte Vorstellungsbilder evoziert, da der Rezipient sie selbst konkretisiert und gewissermaßen bearbeitet. Das bloße Benennen der semioralen Dichtung erzeugt somit eine mindestens ebenso intensive Bildlichkeit wie die schriftbasierten *descriptiones* der konzeptionellen Schriftlichkeit; auch wenn die ihnen zugeschriebene „geringe Komplexität“ nicht selten abwertend interpretiert wird.[452] Dies ist nicht zuletzt deshalb der Fall, weil die semioralen Benennungen unmittelbar mit der Handlung verknüpft und dadurch stets belebt und in Bewegung sind, während schriftliche Beschreibungen ihre Bilder auflösen müssen, um zur Handlung zu gelangen.

Die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen auf Benennen oder Beschreiben und die potentielle Bildkraft beider Konzepte verweist auf den Rezipienten. Dieser scheint an die jeweilige Textgruppe mit der entsprechenden Erwartungshaltung heranzutreten. So gibt es auch in den schriftlichen Höfischen Romanen natürlich bloße Benennungen, schon aus dem einfachen Grund der Unmöglichkeit, unterschiedslos alles und jeden aus-

[452] Wenzel: Szene und Gebärde, S. 329. Vgl. zur Einstufung der Heldenepik, speziell des „Nibelungenliedes“, als ästhetisch minderwertig Reich: Name und *mære*, S. 222f.

führlich zu beschreiben. Dennoch wirken diese Benennungen nicht bildmächtig wie die „wilden Bilder“ in der Heldenepik. Es sind vielmehr gewissermaßen „Bildlöcher“, die keinen weiteren Visualisierungswert haben, diesen aber auch gar nicht haben sollen. Vor allem bildintensive Werke, wie zum Beispiel Wolframs „Parzival“, benötigen auch Darstellungen, die nicht betont sichtbar sind. Die Rezipientenerwartung von *descriptiones* scheint aber deshalb auch primär ihnen Bildmacht zuzusprechen. Visualisierung ist demnach kontextabhängig.[453]

Ähnlich funktioniert auch die Verwendung von Eigennamen, die in vielen Fällen bereits Zuschreibungen beim Rezipienten hervorrufen, da sie auf bekanntes Wissen und Personal rekurrieren. Björn Reich schreibt Eigennamen deshalb „eine enorme Evokationsmacht“ zu und bezeichnet sie als „knapp gefasste Formeln der Verbildlichung“.[454] Auch nach Dieter Lamping fungieren Personennamen als „Anreiz zur Konstituierung einer Personenvorstellung“.[455] Dem kollektiven Gedächtnis vertraute Figuren, wie etwa Siegfried, benötigen keinerlei Beschreibung, da schon ihr Name ein spezifisches Bildprogramm aufruft – das freilich von Betrachter zu Betrachter abweichend gefüllt sein kann. Die bloße Namensnennung einer Figur entfaltet damit mindestens ebenso große Bildmacht wie die ausführliche Beschreibung einer Figur. Auch in Werken mit Stoffen, die nicht von vornherein auf das Sagenwissen der Rezipienten bauen können, wird zum Teil mit der Evokationsmacht der Eigennamen von Figuren gearbeitet, wobei diese – von ‚sprechenden Namen‘ einmal abgesehen, die durch ihren lexikalischen, lautmalerischen oder assoziativen Inhalt gekennzeichnet sind – zunächst mit Details aufgeladen werden müssen.[456] Der Name ist „umso wichtiger für den Leser, je geringer die Zahl der übrigen fixen Merkmale der Figur ist.“[457]

Vor dem Hintergrund mittelalterlicher Rhetoriken und deren Anweisungen zur Figurendarstellung zeigt sich, dass semiorale Texte bei Protagonisten durchaus Aspekte wie Status, Alter und Herkunftsland nennen, wie

[453] Vgl. zur Bedeutung des Erwartungshorizonts von Rezipienten Pfeiffer: Art. „Rezeptionsästhetik“, S. 286.
[454] Reich: Name und *mære*, S. 19.
[455] Lamping: Der Name in der Erzählung, S. 30.
[456] Vgl. ebd., S. 24.
[457] Ebd., S. 24. Dies erklärt vielleicht auch, warum semiorale Werke ihr Personal fast immer bereits beim ersten Auftritt mit Namen einführen, während in schriftlich konzipierten Werken oftmals die Namensnennungen erst lange nach den ersten Beschreibungen einer Figur gemacht werden (so z.B. bei Parzival).

Matthäus von Vendôme es in der „Ars versificatoria“ rät. Die von Galfredus von Vinsauf empfohlene abwechslungsreiche Beschreibung, die Augen und Ohren über vielfältige Dinge wandern lässt, findet sich hier aber nicht, sondern nur in den Texten der konzeptionellen Schriftlichkeit.[458] Jedoch weichen die Figurenbeschreibungen auch in den untersuchten Höfischen Romanen „Parzival“ und „Iwein“ von den zeitgenössischen Rhetoriken ab, da das strikte Schema der Beschreibung von Kopf bis Fuß der „Poetria Nova“ so exakt nicht zu finden ist. Die Beschreibungen enthalten zwar die empfohlenen Ausschmückungen, variieren die beschriebenen Körperpartien und die Reihenfolge ihrer Schilderung jedoch so stark, dass das Schema in vielen Fällen nicht mehr erkennbar ist.

Der wohl bedeutendste Unterschied der Figurendarstellung ist jedoch die konsequente Einbettung der Figurendarstellung in die Handlung versus der Übergang von *narratio* in *descriptio*. In semioralen Werken des Hochmittelalters steht die Erzählung stets im Vordergrund, so dass die seltenen Fälle detaillierter Ausführungen immer so eng mit der Handlung verknüpft sind, dass diese zu keinem Punkt der Erzählung stillsteht. Die detailreichen Beschreibungen in schriftlich konzipierten Werken verschieben ihren Schwerpunkt hingegen vorübergehend von der Erzählung zu kunstvollen *descriptiones*, so dass es in der Erzählung zu einem Stillstand kommt. Die Beschreibungen stehen tableauartig neben der Handlung der Erzählung, statt direkt in sie integriert zu sein.

Der Wandel der etymologischen Bedeutung des Begriffs „Figur“ von ‚plastisch‘ zu ‚flach‘ und ‚umrissartig‘ vollzieht sich auch im Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit und lässt sich in den herausgearbeiteten Bildprogrammen deutlich erkennen. Bestätigt hat sich in den semioralen Visualisierungsstrategien die von Walter Haug festgestellte stark betonte Körperlichkeit der Mündlichkeit. Die ausführlichen Ausstattungs- und Einkleidungsdarstellungen der semioralen Werke, die immer mit Aktivität verknüpft sind, dienen der Erschaffung von repräsentativen Körpern. Die Betonung der Körperlichkeit geht einher mit der mehrfach herausgestellten bühnenhaften Szenenregie, also einer räumlich-szenischen Gestaltung, und dem hohen Einsatz deiktischer Mittel in semioralen Erzähltexten, vor allem dem „Nibelungenlied“. Bereits 1952 spricht Hugo Kuhn mit Rekurs auf die Terminologie des Theaters von der „kühnen Raum-

458 *Rebus ut in variis oculus spatietur et auris.* Galfredus von Vinsauf: Poetria Nova, V. 566.

regie“ des Nibelungendichters, wenn auch erst ab der 14. Aventiure in großer Dichte.[459]

Die Körperlichkeit der Semioralität wird durch die häufigen „demonstrative[n] Schau-Geste[n]“ nochmals betont: „Die Personen kommunizieren nicht nur verbal miteinander, sondern immer wieder auch durch bestimmte Gebärden, die Zeichenfunktion besitzen. Für den Hörer oder Leser bedeutet das, daß ihm das Geschehen bildhaft plastisch vergegenwärtigt wird.“[460] Besonders augenfällig ist dies bei aufwendigen szenischen Inszenierungen, wie beispielsweise dem Steigbügeldienst Siegfrieds auf Isenstein oder dem sich letztlich daraus ergebenden Aufeinandertreffen der beiden Königinnen vor dem Wormser Münster.

Werke der konzeptionellen Schriftlichkeit hingegen erreichen keinen sehr großen Grad an Plastizität, obwohl teilweise plastische Eigenschaften explizit genannt werden, so zum Beispiel die runde Form von Jeschutes Brüsten im „Parzival“. Letztlich können ausführliche Beschreibungen, die damit gleichzeitig von einem lebhaften Handlungsverlauf abrücken, immer nur äußere Umrisse skizzieren. Sie bleiben dabei flach statt plastisch hervorzutreten.

Wie der Vergleich der Figurendarstellung in semioralen und bereits schriftlich konzipierten mittelhochdeutschen Erzähltexten um 1200 zeigt, sind die Bildprogramme der beiden Textgruppen sehr unterschiedlich. So sehr sich die in den Werken angelegten Bildprogramme aber auch unterscheiden, so können doch beide in Kombination mit der entsprechenden Rezipientenerwartung äußerst bildmächtig sein. Britta Bußmann differenziert zwischen deskriptiven und aus narrativen Passagen evozierten Bildern und hält fest: „Der eigentliche Unterschied zwischen den aus deskriptiven und nicht-deskriptiven Passagen abgeleiteten Bildern besteht also darin, daß erstere jener *imago* entsprechen sollen, die der Dichter in seinem Geist aufgerufen hat und die zum Vorbild seiner Beschreibung geworden ist, während letztere allein der Vorstellungskraft der Zuhörer entspringen.“[461] Beide Arten sind jedoch unzweifelhaft bildmächtig.

Weiterführend wäre der Blick auf die folgende Entwicklung nach 1200 und dem direkten Nebeneinander von Semioralität und Schriftlichkeit interessant, wobei sich die Frage stellt, inwieweit Gattungstraditionen die herausgestellten Differenzen weiterhin bedienen. Beliebig ausdehnen ließe

459 Kuhn: Über nordische und deutsche Szenenregie, S. 283.
460 Heinzle: Das Nibelungenlied, S. 82.
461 Bußmann: Wiedererzählen, S. 108.

sich selbstverständlich auch das Untersuchungsspektrum, das hier eng auf den Aspekt der Figurendarstellung eingegrenzt war, um zunächst einmal Grundkategorien aufzustellen und -zuzeigen, die eine Berechtigung in der Forschung haben sollten.

Zuletzt gilt es nach Ursachen oder Erklärungen für die Veränderung der Visualisierungsstrategien im Wechsel von Semioralität zu Schriftlichkeit zu fragen. Die groben medialen Oppositionen Mündlichkeit und Schriftlichkeit beziehen sich nicht lediglich auf den Sprachstatus, sondern vielmehr auf kulturelle und kognitive Unterschiede. Schrift bietet durch die dauerhafte Archivierung und ständige Abrufbarkeit neue Möglichkeiten, die zwangsläufig zu Veränderungen führen. Schreiben ist „ein Ensemble materieller, sozialer und kognitiver Praktiken [...], deren Ausübung dazu führt, daß Sprache als solche bewußt wird."[462] Der Vorgang der Literalisierung, also der Übergang einer mündlichen in eine schriftliche Kultur,[463] nimmt dabei nicht nur die neu entstandenen Möglichkeiten auf, sondern geht auch mit dem Verlust von bisherigen Ausdrucksmöglichkeiten einher. Die große Bildmacht sprachlich schlichter Formulierungen, die Auerbach am Beispiel der „Bibel" stilistisch festmachte, begründet McLuhan medientheoretisch: „Denn bevor der Alphabetismus die Sprache ihrer vieldimensionalen Resonanz beraubt, stellt jedes Wort eine poetische Welt für sich dar, es erschien dem nicht-alphabetischen Menschen als ‚Augenblicksgott' oder als eine Offenbarung."[464] Der bewusste Umgang mit Sprache, wie ihn die zunehmende Schriftlichkeit mit sich bringt, legt Darstellungen gleichzeitig auch fest. Für einen größeren Grad der Offenheit müssen neue Methoden gesucht werden.

Abschließend stellt sich die Frage, ob der sich um 1200 vollziehende Medienwechsel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit mit einer Verschiebung der Gewichtung von ‚histoire' und ‚discours' einhergeht. Schriftlichkeit bietet Raum für ausgefeilte Form und Formulierungen, die in Semioralität so nicht umsetzbar wären. Mit der Bewusstwerdung der Sprache scheint deshalb gleichzeitig eine Verschiebung des Schwerpunktes von der

462 Brockmeier, Jens: Literale Kultur. In: Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition, hrsg. von Ludwig Jäger und Erika Linz, München 2004, S. 277-304, hier S. 280.

463 Vgl. Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 36f.

464 McLuhan: Gutenberg-Galaxis, S. 31.

Erzählung zum Erzählen stattzufinden. Nicht mehr die Erzählung an sich, sondern das Erzählen selbst steht nun im Vordergrund der Dichtung.

Dies zeigt sich nicht nur durch Phänomene wie dem Einsatz rhetorisch kunstvoller Darstellungen und der „Ausbildung eines textinternen fingierten Dialogs zwischen einem ‚Erzähler' und einem ‚Publikum'",[465] sondern auch auf inhaltlicher Ebene gibt es Anhaltspunkte und Beispiele für eine solche Schwerpunktverschiebung. So gibt es sowohl im Prätext Chrétiens de Troyes als auch in Hartmanns „Iwein" eine Klage über die zeitgenössischen Zeiten. In ihren Prologen kritisieren sie sehr scharf die Zustände ihrer Gegenwart jeweils in Kombination mit einer *laudatio temporis acti*. Hartmann geht dabei noch einen Schritt weiter als Chrétien:

> Hartmann transformiert die Klage um die vergangene Zeit in ein Lob der Gegenwart, die mit der Erzählsituation gleichgesetzt wird. Wie bei Chrétien erhält das gegenwärtige Erzählen die Aufgabe des Andenkens an die vorbildliche Vergangenheit; es wird jedoch in überraschender Weise aufgewertet: die vergangenen Taten und das gegenwärtige Erzählen von ihnen erscheinen als zwei gleichberechtigte Sphären, so daß das Lob der Vergangenheit in ein selbstbewußt vom Erzähler vorgetragenes Lob der Gegenwart mündet. Das Erzählen ist hier mehr als nur ein schlechter Ersatz für die vergangenen Taten, es beansprucht denselben Wert wie diese. Strukturell gesprochen: der ‚discours' emanzipiert sich von seiner Unterordnung unter die ‚histoire' und präsentiert sich als selbständige Erzählebene, auf der der Erzähler frei agieren kann.[466]

Butzer sieht die „Verselbständigung des ‚discours' gegenüber der ‚histoire'" als eine „Konsequenz schriftlichen Erzählens", da sich die Kommunikationssituation im Vergleich zur Mündlichkeit verändert habe.[467] Das Erzählen tritt im Prozess des Medienwandels von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit vor das Handlungsgeschehen. Die rhetorisch kunstvollen *descriptiones* lösen die in die Handlung eingebetteten „wilden Bilder" ab, müssen jedoch immer wieder aufgelöst werden, um in der Erzählung des Geschehens voranzukommen. Der ‚discours' braucht die ‚histoire', drängt sie aber zwischenzeitlich in den Hintergrund.

[465] Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 28.
[466] Butzer: Das Gedächtnis des epischen Textes, S. 161.
[467] Ebd., beide Zitate S. 161. Die weitere Argumentation Butzers ist teilweise sehr kritisch zu betrachten, da einiges mittlerweile als veraltet gilt.

Oder wie Hartmann von Aue es im „Iwein“ selbst formulierte, *maere* tritt vor *werc*:

mich jâmert wærlîchen,
und hulfez iht, ich woldez clagen,
daz nû bî unseren tagen
selch vreude niemer werden mac
der man ze den zîten pflac.
doch müezen wir ouch nû genesen.
ichn wolde dô niht sîn gewesen,
daz ich nû niht enwære,
dâ uns noch mit ir mære
sô rehte wol wesen sol:
dâ tâten in diu werc vil wol. (Iw. 48-58)

VI. Literaturverzeichnis

1. Primärtexte

Albrechts [von Scharfenberg] Jüngerer Titurel. Nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hrsg. von Werner Wolf, Bd. 1 (Strophe 1-1957), Berlin 1955 (DTM 45).

S. Aurelii Augustini: De Musica libri VI. In: PL 32 (1992), Sp. 1081-1194.

Galfredus von Vinsauf: Poetria Nova. Hrsg. und übersetzt von Ernest Gallo, in: Gallo, Ernest: The *Poetria Nova* and its early sources in early rhetorical doctrine, The Hague/Paris 1971, S. 14-129.

Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Text, hrsg. von Friedrich Ranke, Berlin/Frankfurt a.M. 1949.

Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Volker Mertens, Stuttgart 2008.

Ders.: Gregorius der gute Sünder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Friedrich Neumann, Übertragung von Burkhard Kippenberg, Nachwort von Hugo Kuhn, Stuttgart 2007.

Ders.: Iwein. Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, 4., überarbeitete Auflage, Berlin/New York 2001.

Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, hrsg. von Karl Bartsch, mit einem Nachwort von Rainer Gruenter, Nachdruck der Ausgabe Wien 1871, Berlin 1970.

Kudrun. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Uta Störmer-Caysa, Stuttgart 2010.

[Matthäus von Vendôme: Ars versificatoria] Matthieu de Vendome: Ars Versificatoria. In: Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyan age, hrsg. von Edmund Faral, Paris 1924, S. 106-193.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 2001.

Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hrsg. von Helmut de Boor, 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Wiesbaden 1996 (Deutsche Klassiker des Mittelalters).

[Ovid] Publius Ovidus Naso: Metamorphosen, Lateinisch – deutsch, in deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, hrsg. von Niklas Holzberg, Zürich/Düsseldorf 1996.

Rhetorica ad Herennium. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übersetzt von Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998.

Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln ‚Gauriel von Muntabel', neu hrsg., eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997 (Texte und Textgeschichte 46).

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in die Probleme der ‚Parzival'-Interpretation von Bernd Schirok, 2. Auflage, Berlin/New York 2003.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Bd. II, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8/2).

Wolfram von Eschenbach: Titurel. Hrsg., übers. und mit einem Stellenkommentar sowie einer Einführung versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin/New York 2003.

2. Sekundärtexte

Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997.

Auerbach, Erich: „Romantik und Realismus". In: Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007, S. 426-438.

Ders.: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen/Basel 2001.

Ders.: Figura. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern/München 1967, S. 55-92.

Bächtold-Stäubli, Hanns: Art. „Löwe". In: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens 5 (1933), Sp. 1432-1436.

Bäuml, Franz H.: Mimesis As Model. Medieval Media-Change and Canonical Reality, in: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/ Studies on literary representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998, S. 77-86.

Barrasch, Moshe u.a.: Art. „Bild, Bildlichkeit". In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 2 (1994), Sp. 10-30.

Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005.

Ders.: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Bender, Ellen: Nibelungenlied und Kudrun. Eine vergleichende Studie zur Zeitdarstellung und Geschichtsdeutung, Frankfurt a.M. u.a. 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 994).

Bertau, Karl: Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983.

Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Hrsg. von Haiko Wandhoff, Berlin 2008 [= Das Mittelalter 13 (2008)].

Bitterling, Klaus u.a.: Art. „Rhetorik". In: LexMA VII (1995), Sp. 786-793.

Blank, Walter: Zur narrativen Bildstruktur im Mittelalter. In: Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion, hrsg. von Wolfgang Harms und Klaus Speckenbach, Tübingen 1992, S. 25-41.

Bleumer, Hartmut: Zwischen Wort und Bild. Narrativität und Visualität im ‚Trojanischen Krieg' Konrads von Würzburg (mit einer kritischen Revision der Sichtbarkeitsdebatte), in: Zwischen Wort und

Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter, hrsg. von dems. u.a., Köln/Weimar/Wien 2010, S. 109-156.

Ders.: Das Echo des Bildes. Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen, in: ZfdPh 129 (2010), S. 321-345.

Ders.: Entzauberung des Wissens. Ästhetik und Kritik in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, in: Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens, hrsg. von Martin Baisch und Elke Koch, Freiburg i.Br. u.a. 2010 (Scenae 12), S. 207-233.

Ders.: Wahrnehmung literarisch. Ein Versuch über ‚Parzival' und ‚Tristan', in: Das Mittelalter 8 (2003), S. 137-155.

Ders.: Narrative Historizität und historische Narration. Überlegungen am Gattungsproblem der Dietrichepik, mit einer Interpretation des ‚Eckenliedes', in: ZfdA 129 (2000), S. 125-154.

Bloch, Peter: Art. „Löwe". In: LCI 3 (1971), Sp. 112-119.

Blumstein, Andree Kahn: The Structure and Function of the Cundrie Episodes in Wolfram's *Parzival*. In: German Quarterly 51 (1978), S. 160-169.

Boden, Petra: Philologie als Wissenschaft. Korrespondenzen und Kontroversen zur *Mimesis*, in: Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007, S. 125-152.

Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2008.

Ders.: Die Bilderfrage. In: Was ist ein Bild? Hrsg. von dems., München 1994, S. 325-343.

de Boor, Helmut: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170-1250, 3. Auflage, München 1957 (Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart II).

Brackert, Helmut: Sinnspuren. Die Brackenseilinschrift in Wolframs von Eschenbach „Titurel", in: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 155-175.

Brall, Helmut: Imaginationen des Fremden. Zu Form und Dynamik kultureller Identitätsfindung in der höfischen Dichtung, in: An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der Erzähldichtung des hohen Mittelalters, hrsg. von Gert Kaiser, München 1991, S. 115-165.

Brandt, Wolfgang: Die Beschreibung häßlicher Menschen in höfischen Romanen. Zur narrativen Integrierung eines Topos, in: GRM 35 (1985), S. 257-278.

Brinker-von der Heyde, Claudia: *Lieht, schîn, glast* und *glanz* in Wolframs von Eschenbach „Parzival“. In: Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, hrsg. von Christina Lechtermann und Haiko Wandhoff, Bern u.a. 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18), S. 91-103.

Brinkmann, Hennig: Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung. Halle a.d. Saale 1928.

Brockmeier, Jens: Literale Kultur. In: Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition, hrsg. von Ludwig Jäger und Erika Linz, München 2004, S. 277-304.

Brüggen, Elke/Holznagel, Franz-Josef: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘ im *Nibelungenlied*. Zur Genese einer mediävistischen Fragestellung, in: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011, S. 78-99.

Dies.: Räume und Begegnungen. Konturen höfischer Kultur im *Nibelungenlied*, in: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, hrsg. von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof, Wiesbaden 2003, S. 161-188.

Dies.: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989 (Beihefte zum Euphorion 23).

Brunner, Horst: Von Munsalvaesche wart gesant / der den der swane brahte. Überlegungen zur Gestaltung des Schlusses von Wolframs Parzival. In: GRM 41 (1991), S. 369-384.

Bürkle, Susanne: ‚Kunst'-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer *meisterschaft*, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hrsg. von Manuel Braun und Christopher Young, Berlin/ New York 2007 (TMP 12), S. 143-170.

Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2004.

Ders.: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival' Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (Hermaea 94).

Ders.: Die Utopie des Grals. Eine Gesellschaft ohne Liebe?, in: Literarische Utopie-Entwürfe. Hrsg. von Hiltrud Gnüg, Frankfurt a.M. 1982, S. 70-79.

Bußmann, Britta: Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben. Der *Jüngere Titurel* als ekphrastischer Roman, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 6).

Butzer, Günter: Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters, in: Euphorion 89 (1995), S. 151-188.

Cessari, Michela Fabrizia: Der Erwählte, das Licht und der Teufel. Eine literarhistorisch-philosophische Studie zur Lichtmetaphorik in Wolframs „Parzival", Heidelberg 2000 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 32).

Cormeau, Christoph: Art. „Konrad von Stoffeln". In: ^{2}VL 5 (1985), Sp. 254f.

Curschmann, Michael: Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein, in: Ders.: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit, Bd. 2, Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 44), S. 559-636.

Ders.: Images of Tristan. In: Ders.: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit, Bd. 1, Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 43), S. 227-251.

Ders.: Interdisziplinäre Beweglichkeit – Wie weit reicht sie? In: ZfdPh 123 (2004), S. 109-117.

Ders.: *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, Akten des Internationalen Kolloquiums 17.-19. Mai 1989, hrsg. von Klaus Grubmüller, Hagen Keller und Nikolaus Staubach, München 1992 (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), S. 211-229.

Ders.: Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200, in: PBB (Tüb.) 106 (1984), S. 218-257.

Ders.: ‚Nibelungenlied' und ‚Nibelungenklage'. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozess der Episierung, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 85-119.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 7. Auflage, Bern/München 1969.

Czerwinski, Peter: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter, Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung II, München 1993.

Ders.: Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter, Frankfurt a.M./New York 1989.

Debus, Friedhelm: Namen in literarischen Werken. (Er-)Findung – Form – Funktion, Stuttgart 2002 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/Akademie der Wissenschaften und der Literatur 2002,2).

Delabar, Walter: erkantiu sippe unt hoch geselleschaft. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, Göppingen 1990 (GAG 518).

Deutsch, Lorenz: Die Einführung der Schrift als Literarisierungsschwelle. Kritik eines mediävistischen Forschungsfaszinosums am Beispiel des *König Rother*, in: Poetica 35 (2003), S. 69-90.

Doležel, Lubomir: Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule, Dresden/München 1999.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. 6. Auflage, Frankfurt a.M. 1993.

Ders.: Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, München 1972.

Ehrismann, Otfrid: Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung, München 1987.

Ders.: Siefrids Ankunft in Worms. Zur Bedeutung der 3. Aventiure des Nibelungenlieds, in: Festschrift für Karl Bischoff zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Günter Bellmann, Günter Eifler und Wolfgang Kleiber, Köln/Wien 1975, S. 328-356.

Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hrsg. von Wolfgang Pfeifer, München 2000.

Filip, Václav/Hünemörder, Christian/Liebl, Ulrike: Art. „Löwe". In: LexMA V (1991), Sp. 2141f.

Fontius, Martin: Art. „Wahrnehmung". In: Ästhetische Grundbegriffe 6 (2005), S. 436-461.

Friedrich, Udo: Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Göttingen 2009 (Historische Semantik 5).

Ders.: Der Ritter und sein Pferd. Semantisierungsstrategien einer Mensch-Tier-Verbindung im Mittelalter, in: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450, hrsg. von Ursula Peters, Stuttgart/Weimar 2001 (Germanistische Symposien Berichtsbände XXIII), S. 245-267.

Fuchs-Jolie, Stephan: *al naz von roete* (*Tit.* 115,1). Visualisierung und Metapher in Wolframs Epik, in: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, hrsg. von John Greenfield, Porto 2004, S. 243-278.

Gabriel, Gottfried: Fact, Fiction and Fictionalism. Erich Auerbach's *Mimesis* in Perspective, in: Mimesis. Studien zur literarischen Reprä-

sentation/Studies on literary representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998, S. 33-43.

Gerok-Reiter, Annette: Auf der Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters. In: Individuum und Individualität im Mittelalter. Hrsg. von Jan. A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin/New York 1996 (Miscellanea Mediaevalia 24), S. 748-765.

Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1).

Dies.: Inszenierungen der Unsagbarkeit. Rhetorik und Reflexion im höfischen Roman, in: ZfdA 132 (2003), S. 148-176.

Gnädinger, Louise: Wasser – Taufe – Tränen (zu Parz. 817,4-30). In: Wolfram-Studien 2 (1974), S. 53-71.

LeGoff, Jacques: Lévi-Strauss in Brocéliande: Skizze zur Analyse eines höfischen Romans. In: Ders.: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990, S. 171-200.

Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin 2002.

Green, Dennis Howard: The Art of Recognition in Wolfram's *Parzival*. Cambridge 1982.

Greenfield, John: *‚waz hân ich vernomn?‘* (120,17): Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, hrsg. von dems., Porto 2004, S. 133-150.

Grenzmann, Regina Renate: Studien zur bildhaften Sprache in der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg, Göttingen 1978 (Palaestra 268).

Grubmüller, Klaus: Gattungskonstitution im Mittelalter. In: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.-11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 193-210.

Gumbrecht, Hans Ulrich: „Pathos des irdischen Verlaufs“. Erich Auerbachs Alltag, in: Ders.: Vom Leben und Sterben der großen Ro-

manisten. Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Kraus, München/Wien 2002, S. 152-174.

Haas, Alois Maria: Wolfram von Eschenbach. Der Lichtsprung der Gottheit (Parz. 466), in: Sermo Mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik, hrsg. von dems., Freiburg 1979 (dokimion 4), S. 37-66.

Haferland, Harald: Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter, Göttingen 2004.

Ders./Mecklenburg, Michael: Einleitung. In: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von dens., München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 11-25.

Hahn, Ingrid: Zur Theorie der Personerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts. In: PBB (Tüb.) 99 (1977), S. 395-444.

Dies.: Parzivals Schönheit. Zum Problem des Erkennens und Verkennens im ‚Parzival', in: Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter, hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg, Bd. 2, München 1975, S. 203-232.

Halsall, Albert W.: Art. „Descriptio". In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 2 (1994), Sp. 549-553.

Ders.: Art. „Beschreibung". In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 1 (1992), Sp. 1495-1510.

Hammer, Andreas: Tradierung und Transformation. Mythische Erzählelemente im „Tristan" Gottfrieds von Straßburg und im „Iwein" Hartmanns von Aue, Stuttgart 2007.

Harms, Wolfgang: Bildlichkeit als Potential in Konstellationen. Text und Bild zwischen autorisierenden Traditionen und aktuellen Intentionen (15. bis 17. Jahrhundert), Berlin/New York 2007 (Wolfgang Stammler Gastprofessur für Germanische Philologie 15).

Ders.: Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300. München 1963 (Medium Aevum 1).

Haubrichs, Wolfgang: Glanz und Glast. Vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit, in: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011, S. 47-64.

Haug, Walter: Die Verwandlung des Körpers zwischen ‚Aufführung' und ‚Schrift'. In: ‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbände 17), S. 190-204.

Ders.: Höfische Idealität und heroische Tradition im Nibelungenlied. In: Ders.: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 293-307.

Ders.: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.

Ders.: Erzählen vom Tod her. Sprachkrise, gebrochene Handlung und zerfallende Welt in Wolframs ‚Titurel', in: Wolfram-Studien VI (1980), S. 8-24.

Ders.: Gebet und Hieroglyphe. Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung, in: ZfdA 106 (1977), S. 163-183.

Haupt, Barbara: Der schöne Körper in der höfischen Epik. In: Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999), hrsg. von Klaus Ridder und Otto Langer, Berlin 2002 (Körper – Zeichen – Kultur/Body – Sign – Culture 11), S. 47-73.

Dies.: Literarische Bildbeschreibung im Artusroman – Tradition und Aktualisierung. Zu Chrestiens Beschreibung von Erecs Krönungsmantel und Zepter, in: Zeitschrift für Germanistik 9 (1999), S. 557-585.

Dies.: Literaturgeschichtsschreibung im höfischen Roman. Die Beschreibung von Enites Pferd und Sattelzeug im ‚Erec' Hartmanns von Aue, in: Festschrift für Herbert Kolb. Hrsg. von Klaus Matzel und Hans-Gert Roloff, Bern u.a. 1989, S. 202-219.

Haustein, Jens: Siegfrieds Schuld. In: ZfdA 122 (1993), S. 373-387.

Heinzle, Joachim: Traditionelles Erzählen. Zur Poetik des ‚Nibelungenliedes'. Mit einem Exkurs über „Leerstellen" und „Löcher", in: Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. Festschrift für Fritz Peter Knapp zum 65. Geburtstag, hrsg. von Thordis Hennings u.a., Berlin/New York 2009, S. 59-76.

Ders.: Das Nibelungenlied. Eine Einführung, Frankfurt a.M. 1994.

Ders.: Wolframs Titurel. Stellenkommentar, Tübingen 1972 (Heraea 30).

Huber, Christoph: Merkmale des Schönen und volkssprachliche Literarästhetik. Zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hrsg. von Manuel Braun und Christopher Young, Berlin/New York 2007 (TMP 12), S. 111-141.

Huber, Hans Dieter: Phantasie als Schnittstelle zwischen Bild und Sprache. In: Ich seh dich so gern sprechen. Sprache im Bezugsfeld von Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien, hrsg. von Michael Ganß, Peter Sinapius und Peer de Smit, Frankfurt a.M. u.a. 2008 (wissenschaftliche grundlagen der kunsttherapie 2), S. 61-70.

Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968.

Ders.: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, 3., durchgesehene Auflage, Tübingen 1965.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976.

Ders.: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, in: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 228-252.

Jaeger, C. Stephen/Wenzel, Horst: Einleitung. In: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Hrsg. von dens., Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 7-16.

Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004 (Narratologia 3).

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 126-162.

Ders.: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, hrsg. von dems., München 1968 (Poetik und Hermeneutik III), S. 143-168.

Johnson, Sidney M.: Das Brackenseil des Gardeviaz zwischen Wirklichkeit und Phantasie. In: Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag, hrsg. von Kurt Gärtner und Joachim Heinzle, Tübingen 1989, S. 513-519.

Kartschoke, Dieter: Der ain was grâ, der ander was chal. Über das Erkennen und Wiedererkennen physiognomischer Individualität im Mittelalter, in: Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger. Hrsg. von Johannes Janota, Tübingen 1992, S. 1-24.

Kasten, Ingrid: Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft. In: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, hrsg. von John Greenfield, Porto 2004, S. 13-36.

Dies.: Häßliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters. In: Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten, hrsg. von Bea Lundt, München 1991, S. 255-276.

Kelly, Douglas: The arts of poetry and prose. Turnhout 1991 (Typologie des sources du Moyen Age occidental 59).

Kern, Peter: Leugnen und Bewußtmachen der Fiktionalität im deutschen Artusroman. In: Fiktionalität im Artusroman. Hrsg. von Volker Mertens und Friedrich Wolfzettel, Tübingen 1993, S. 11-28.

Knape, Joachim: Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes, in: Bildrhetorik. Hrsg. von dems., Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 45), S. 9-34.

Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf: 44. Schriftlichkeit und Sprache. In: Schrift und Schriftlichkeit/Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung/A Interdisciplinary Handbook of International Research, hrsg. von Hartmut Günther und Otto Ludwig, 1. Halbband, Berlin/New York 1994 (Handbü-

cher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 10.1), S. 587-604.

Dies.: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte, in: Romanisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15-43.

Kropik, Cordula: Reflexionen des Geschichtlichen. Zur literarischen Konstituierung mittelhochdeutscher Heldenepik, Heidelberg 2008 (Jenaer germanistische Forschungen N.F. 24).

Krotz, Elke: Der Leser an der Leine. Zu Wolframs ‚Titurel', in: helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur, Festschrift für Wolfgang Walliczek, hrsg. von Horst Brunner u.a., Göppingen 1999 (GAG 668), S. 167-200.

Kuhn, Hugo: Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung. In: Edda, Skalden, Saga. Festschrift F. Genzmer, hrsg. von Hermann Schneider, Heidelberg 1952, S. 279-306.

Ders.: ‚Erec'. In: Hartmann von Aue. Hrsg. von Christoph Cormeau und Hugo Kuhn, Darmstadt 1973, S. 17-48.

Kuhangel, Sabine: Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers, Wiesbaden 2003.

Kunitzsch, Paul: Die orientalischen Ländernamen bei Wolfram (Wh. 74, 3ff.). In: Wolfram-Studien 2 (1974), S. 152-173.

Lachmann, Renate: Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition. In: Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus, hrsg. von Josef Kopperschmidt, München 2000, S. 245-270.

Lamping, Dieter: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens, Bonn 1983 (Wuppertaler Schriftenreihe Literatur 21).

Lechtermann, Christina: Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 191).

Dies.: Nebenwirkungen: Blick-Bewegungen vor der Perspektive. In: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 93-111.

McLelland, Nicola: Sehen im *Iwein* Hartmanns von Aue: Imaginieren, Beobachten, Erkennen, in: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011, S. 160-176.

Lewis, Gertrud Jaron: Das Tier und seine dichterische Funktion in Erec, Iwein, Parzival und Tristan, Bern/Frankfurt a.M. 1974 (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur/Etudes parues au Canada en relation avec la philologie et la littérature Allemandes/Canadian Studies in German Language and Literature 11).

Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg', Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22).

Literary history and the challenge of philology. The Legacy of Erich Auerbach, hrsg. von Seth Lerer, Stanford 1996.

Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2002.

Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2005.

McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Bonn u.a. 1995.

Ders./Fiore, Quentin: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, New York/London/Toronto 1967.

Madsen, Rainer: Die Gestaltung des Humors in den Werken Wolframs von Eschenbach. Untersuchungen zum „Parzival" und „Willehalm", Bochum 1972.

Martin, Ernst: Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel. Bd. 2 Kommentar, Halle a.S. 1903 (Germanistische Handbibliothek IX,2).

Masse, Marie-Sophie: Von Camillas zu Enites Pferd. Die Anfänge der deutschsprachigen *descriptio* im Spannungsfeld der Kulturen, in: Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005

„Germanistik im Konflikt der Kulturen“. Hrsg. von Jean-Marie Valentin, Bd. 7, Bern u.a. 2008 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 83), S. 13-20.

Matthias, Ernst: Die Jagd im Nibelungenliede. In: ZfdPh 15 (1883), S. 471-501.

Mertens, Volker: Der Gral. Mythos und Literatur, Stuttgart 2003.

Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/Studies on Literary Representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998.

Mitchell, William J. T.: Bildtheorie. Frankfurt a.M. 2008.

Ders.: Pictorial Turn. In: Ders.: Bildtheorie. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 101-135.

Ders.: Der Mehrwert von Bildern. In: Ders.: Bildtheorie. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 278-311.

Ders.: Was ist ein Bild? In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt a.M. 1990, S. 17-68.

Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*, Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24).

Morsch, Carsten: Lektüre als teilnehmende Beobachtung. Die Restitution der Ordnung durch Fremderfahrung im *Herzog Ernst* (*B*), in: Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Wolfgang Harms, C. Stephen Jaeger und Horst Wenzel, Stuttgart 2003, S. 109-188.

Mühlemann, Joanna: Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodenegg. Zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei, in: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2002, S. 199-254.

Müller, Ernst: Auerbachs Realismus. In: Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, hrsg. von Karlheinz Barck und Martin Treml, Berlin 2007, S. 268-280.

Müller, Jan-Dirk: Das Bild – Medium für Illiterate? Zu Bild und Text in der Frühen Neuzeit, in: Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan, hrsg. von Royzo Maeda, Teruaki Takahashi und Wilhelm Voßkamp, München 2007, S. 71-104.

Ders.: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung' in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, hrsg. von Gerd Dicke, Manfred Eikelmann und Burkhard Hasebrink, Berlin/New York 2006 (TMP 10), S. 287-307.

Ders.: ‚Improvisierende', ‚memorierende' und ‚fingierte' Mündlichkeit. In: ZfdPh 124 (2005) [Sonderheft: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von Joachim Bumke und Ursula Peters], S. 159-181.

Ders.: Verabschiedung des Mythos. Zur Hagen-Episode der *Kudrun*, in: Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Udo Friedrich und Bruno Quast, Berlin/New York 2004 (TMP 2), S. 197-217.

Ders.: Woran erkennt man einander im Heldenepos? Beobachtungen an Wolframs „Willehalm", dem „Nibelungenlied", dem „Wormser Rosengarten A" und dem „Eckenlied", in: Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, hrsg. von Gertrud Blaschitz, Graz 1992, S. 87-111.

Ders.: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.

Ders.: Sivrit: *künec – man – eigenholt*. Zur sozialen Problematik des Nibelungenliedes, in: ABäG 7 (1974), S. 85-124.

Müller, Nicole: Feirefiz – Das Schriftstück Gottes. Frankfurt a.M. 2008 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 30).

Neumann, Friedrich: Das Nibelungenlied in seiner Zeit. Göttingen 1967.

Nibelungenlied und Kudrun. Hrsg. von Heinz Rupp, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 54).

Oesterreicher, Wulf: Textzentrierung und Rekontextualisierung. Zwei Grundprobleme der diachronischen Sprach- und Textforschung, in: Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen, hrsg. von Christine Ehler und Ursula Schaefer, Tübingen 1998 (ScriptOralia 94), S. 10-39.

Ott, Norbert H.: Text und Bild – Schrift und Zahl. Zum mehrdimensionalen Beziehungssystem zwischen Texten und Bildern in mittelalterlichen Handschriften, in: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 57-91.

Ders.: Vermittlungsinstanz Bild. Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität, in: Wolfram-Studien XIX (2006), S. 191-208.

Ders.: Zwischen Schrift und Bild. Initiale und Miniatur als interpretationsleitendes Gliederungsprinzip in Handschriften des Mittelalters, in: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Hrsg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl, Amsterdam/Atlanta 1994, S. 107-124.

Ders.: Bildstruktur statt Textstruktur. Zur visuellen Organisation mittelalterlicher narrativer Bilderzyklen, die Beispiele des Wienhausener Tristanteppichs I, des Münchener Parzival Cgm 19 und des Münchener Tristan Cgm 51, in: Bild und Text im Dialog. Hrsg. von Klaus Dirscherl, Passau 1993, S. 53-70.

Ders./Walliczek, Wolfgang: Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den ‚Iwein'-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 473-500.

Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000.

Pfeiffer, Helmut: Art. „Rezeptionsästhetik". In: RLW III (2003), S. 285-288.

Philipowski, Katharina: *We, daz ie man die strangen sach geschribene!* Gehörte und gelesene Schrift in Albrechts *Jüngerem Titurel*, in: IASL 34 (2009), S. 49-74.

Picot-Sellschopp, S.: Art. „Stratordienst". In: HRG 5 (1998), Sp. 37-40.

Platz-Waury, Elke: Art. „Figur[3]“. In: RLW I (1997), S. 587-589.

Pötzsch, Frederik S./Schnettler, Bernt: Visuelles Wissen. In: Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung. Hrsg. von Rainer Schützeichel, Konstanz 2007, S. 472-484.

Quast, Bruno: Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns *Iwein*, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, Frankfurt a.M. u.a. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 111-128.

Raible, Wolfgang: Medienwechsel. Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘, mit einem Namen- und einem umfangreichen Sachregister, Tübingen 1998 (ScriptOralia 113).

Ders.: Die Anfänge der volkssprachlichen Schriftkultur in der Romania. Oder: Die Eroberung konzeptueller Räume, in: Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen, hrsg. von Christine Ehler und Ursula Schaefer, Tübingen 1998 (ScriptOralia 94), S. 156-173.

Raudszus, Gabriele: Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters, Hildesheim/Zürich/New York 1985 (Ordo 1).

Reich, Björn: Name und *mære*. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik, mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum *Meleranz* des Pleier, *Göttweiger Trojanerkrieg* und *Wolfdietrich D*, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 8).

Reuvekamp-Felber, Timo: Literarische Formen im Dialog. Figuren der *matière de Bretagne* als narrative Chiffren der volkssprachigen Lyrik des Mittelalters, in: Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. von Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius, Berlin/New York 2011 (TMP 16), S. 243-268.

Ders.: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: ZfdPh 120 (2001), S. 1-23.

Ridder, Klaus: Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts, in: DVjs 75 (2001), S. 539-560.

Rollnik-Manke, Tatjana: Personenkonstellationen in mittelhochdeutschen Heldenepen. Untersuchungen zum Nibelungenlied, zur Kudrun und zu den historischen Dietrich-Epen, Frankfurt a.M. u.a. 2000.

Rosenberg, Raphael: Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs, in: Bildrhetorik. Hrsg. von Joachim Knape, Baden-Baden 2007 (Saecvla Spiritalia 45), S. 271-282.

Salmon, Paul: The Wild Man in ‚Iwein' and Medieval Descriptive Technique. In: Modern Language Review 56 (1961), S. 520-528.

de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, 3. Auflage: Mit einem Nachwort von Peter Ernst, Berlin/New York 2001.

Schaefer, Ursula: Zum Problem der Mündlichkeit. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hrsg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 357-375.

Dies.: Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Tübingen 1992.

Schausten, Monika: Vom Fall in die Farbe. Chromophilie in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival', in: PBB 130 (2008), S. 459-482.

Scheuer, Hans Jürgen: Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans „Daniel von dem Blühenden Tal", in: ZfdPh 124 (2005), S. 23-46.

Ders.: Die Wahrnehmung innerer Bilder im ‚Carmen Buranum' 62. Überlegungen zur Vermittlung zwischen mediävistischer Medientheorie und mittelalterlicher Poetik, in: Das Mittelalter 8 (2003), S. 121-136.

Schmid, Elisabeth: Lüsternheit. Ein Körperkonzept im Artusroman, in: Körperkonzepte im arthurischen Roman. Hrsg. von Friedrich Wolfzettel, Tübingen 2007, S. 131-147.

Dies.: *weindiu ougn hânt süezen munt* (272,12). Literarische Konstruktion von Wahrnehmung im *Parzival*, in: Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e

16 de Novembro de 2002, hrsg. von John Greenfield, Porto 2004, S. 229-242.

Dies.: *Der maere wildenaere*. Oder die Angst des Dichters vor der Vorlage, in: Wolfram-Studien XVII (2002), S. 95-113.

Schmid-Cadalbert, Christian: Der *Ortnit AW* als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985.

Schmitt, Kerstin: Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der „Kudrun“, Berlin 2002 (Philologische Studien und Quellen 174).

Schneider, Hermann: Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung. Neugestaltete und vermehrte Ausgabe mit 38 Tafelabbildungen, Heidelberg 1943 (Geschichte der deutschen Literatur 1).

Schnell, Rüdiger: Vogeljagd und Liebe im 8. Buch von Wolframs ‚Parzival‘. In: PBB (Tüb.) 96 (1974), S. 246-269.

Schnyder, Mireille: Der unfeste Text. Mittelalterliche ‚Audiovisualität‘, in: Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff, hrsg. von André Bucher und Barbara Sabel, Würzburg 2001, S. 132-153.

Scholz, Oliver Robert: Art. „Bild“. In: Ästhetische Grundbegriffe 1 (2000), S. 618-669.

Schotte, Manuela: Christen, Heiden und der Gral. Die Heidendarstellung als Instrument der Rezeptionslenkung in den mittelhochdeutschen Gralromanen des 13. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. u.a. 2009 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 49).

Schu, Cornelia: Vom erzählten Abenteuer zum *Abenteuer des Erzählens*. Überlegungen zur Romanhaftigkeit von Wolframs *Parzival*, Frankfurt a.M. 2002 (Kultur, Wissenschaft, Literatur – Beiträge zur Mittelalterforschung 2).

Schulz, Armin: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008 (MTU 135).

Ders.: Notwendige Unterscheidungen. Zur Epistemik der Sinne bei Konrad von Würzburg, in: www.germanistik2001.de. Vorträge des Er-

langer Germanistentags 2001, hrsg. von Hartmut Kugler, Bielefeld 2002, S. 129-142.

Schulze, Ursula: Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man. Bedeutung und Deutung der Standeslüge und die Interpretierbarkeit des ‚Nibelungenliedes', in: ZfdA 126 (1997), S. 32-52.

Schupp, Volker/Szklenar, Hans: Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem ‚Iwein' Hartmanns von Aue, Sigmaringen 1996.

Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones, Berlin 2011.

Seitz, Barbara: Die Darstellung häßlicher Menschen in mittelhochdeutscher erzählender Literatur von der Wiener Genesis bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts. Tübingen 1967.

Semsch, Klaus: Art. „Rezeptionsästhetik". In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 7 (2005), Sp. 1363-1374.

Siebert, Barbara: Rezeption und Produktion. Bezugssysteme in der „Kudrun", Göppingen 1988 (GAG 491).

Singer, Wolf: Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, hrsg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, S. 56-76.

Sonderegger, Stefan: Die Bedeutsamkeit der Namen. In: LiLi 67 (1987), S. 11-23.

Starkey, Kathryn/Wenzel, Horst: Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter, Stuttgart 2007.

Steppich, Christoph J.: Zu Wolframs Vergleich der Antikonie mit der Markgräfin auf Burg Haidstein (Pz. 403,21-404,10). In: ABäG 53 (2000), S. 187-230.

Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin/New York 2007.

Strohschneider, Peter: Einfach Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied', in: Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Harms und Jan-Dirk Müller

in Verbindung mit Susanne Köbele und Bruno Quast, Stuttgart/ Leipzig 1997, S. 43-75.

Sutrop, Margit: Prescribing Imaginings. Representation as Fiction, in: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/Studies on literary representation, hrsg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen/Basel 1998, S. 45-62.

Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/ Weimar 1994.

Wahl Armstrong, Marianne: Rolle und Charakter. Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied, Göppingen 1979 (GAG 221).

Wahrnehmen Lesen Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne, hrsg. von Walter Busch und Gerhart Pickerodt, Frankfurt a.M. 1998 (Analecta Romanica 58).

Wandhoff, Haiko: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Einführung, in: Das Mittelalter 13 (2008), S. 3-18.

Ders.: Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts, in: Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, hrsg. von Christina Lechtermann und dems., Bern u.a. 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18), S. 15-36.

Ders.: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003 (TMP 3).

Ders.: Im virtuellen Raum des Textes. Bild, Schrift und Zahl in Chrétiens de Troyes „Erec et Enide“, in: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 39-56.

Ders.: Das geordnete Welt-Bild im Text. Enites Pferd und die Funktionen der Ekphrasis im *Erec* Hartmanns von Aue, in: Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Wolfgang Harms, C. Stephen Jaeger und Horst Wenzel, Stuttgart 2003, S. 45-60.

Ders.: Der Schild als Bild-Schirm. Die Anfänge der Heraldik und die Visualisierung der Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, 57 (2002), S. 81-88.

Ders.: *velden* und *visieren*, *blüemen* und *florieren*. Zur Poetik der Sichtbarkeit in den höfischen Epen des Mittelalters, in: Zeitschrift für Germanistik 9 (1999), S. 586-597.

Ders.: Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur, Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen 141).

Ders.: „Âventiure" als Nachricht für Augen und Ohren. Zu Hartmanns von Aue ‚Erec' und ‚Iwein', in: ZfdPh 113 (1994), S. 1-22.

Wapnewski, Peter: Wolframs Parzival. Studien zur Religiosität und Form, Heidelberg 1955.

Warning, Rainer: Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman. In: Identität. Hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979 (Poetik und Hermeneutik VIII), S. 553-589.

Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm, München 1994.

Webb, Ruth: *Ekphrasis* ancient and modern. The invention of a genre, in: Word and Image 15 (1999), S. 7-18.

Wehrli, Max: Iweins Erwachen. In: Hartmann von Aue. Hrsg. von Hugo Kuhn und Christoph Cormeau, Darmstadt 1973 (Wege der Forschung 359), S. 491-510.

Ders.: Wolfram von Eschenbach. Erzählstil und Sinn seines ‚Parzival', in: Der Deutschunterricht 6 (1954), S. 17-40.

Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik. In: Ders.: Ästhetisches Denken. Stuttgart 2003, S. 9-40.

Wenzel, Horst: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen 126).

Ders.: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur, in: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Hrsg. von C. Stephen Jaeger und dems., Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 17-43.

Ders.: Sagen und Zeigen. Zur Poetik der Visualität im „Welschen Gast“ des Thomasin von Zerclaere, in: ZfdPh 125 (2006), S. 1-28.

Ders.: Schrift, Bild und Zahl im illustrierten Flugblatt. In: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, hrsg. von Ulrich Schmitz und dems., Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 113-133.

Ders.: Augenzeugenschaft und episches Erzählen. Visualisierungsstrategien im Nibelungenlied, in: 6. Pöchlarner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied, Rückblick – Einblick – Ausblick, hrsg. von Klaus Zatloukal, Wien 2001 (Philologica Germanica 23), S. 215-234.

Ders.: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995.

Ders.: *Schrift* und *Gemeld*. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder, in: Bild und Text im Dialog, hrsg. von Klaus Dirscherl, Passau 1993, S. 29-52.

Ders.: Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied, in: ZfdPh 111 (1992), S. 321-343.

Ders.: Vorwort. In: Typus und Individualität im Mittelalter. Hrsg. von Horst Wenzel, München 1983 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 4), S. 7-9.

Wis, Marjatta: Das Nibelungenlied und Aliscans. Zum Problem von ‚ludem‘ im Nibelungenlied, in: Neuphilologische Mitteilungen 86 (1985), S. 4-14.

Dies.: Zu den „Schneiderstrophen“ des Nibelungenliedes. Ein Deutungsversuch, in: Neuphilologische Mitteilungen 84 (1983), S. 251-260.

Witthöft, Christiane: Selbst-loses Vertrauen? Probleme der Stellvertretung im ‚Engelhard‘ Konrads von Würzburg und im ‚Nibelungenlied‘, in: FMSt 39 (2006), S. 387-409.

Worstbrock, Franz Josef: Dilatatio materiae. Zur Poetik des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue, in: FMSt 19 (1985), S. 1-30.

Wunderlich, Werner: Ekphrasis und Narratio. Die Grabmalerei des Apelles und ihre ‚Weiberlisten‘ in Walters von Châtillon und Ulrichs von Etzenbach Alexanderepen, in: Erzählungen in Erzählungen. Phä-

nomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 259-271.

Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1994 (Acta humaniora).

Zimmermann, Julia: Hässlichkeit als Konstitutionsbedingung des Fremden und Heidnischen? Zur Figur der Cundrîe in Wolframs von Eschenbach *Parzival* und in Albrechts *Jüngerem Titurel*, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54 (2007), S. 202-222.

Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18).

3. Internetquellen

„Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft“:
http://www.gib.uni-tuebingen.de/image ‹12.02.2014›

„Mission Statement“ des Virtuellen Instituts für Bildwissenschaft:
http://www.bildwissenschaft.org/index.php?menuItem=0 ‹16.11.2009›

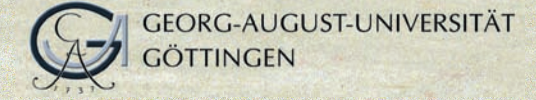
http://www.iconicturn.de ‹05.12.2011›

Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank
http://mhdbdb.sbg.ac.at ‹12.02.2014›

Sprache besitzt eine ihr innewohnende Bildmacht, sie evoziert bei ihrem Rezipienten unwillkürlich Vorstellungsbilder. Dies gilt besonders für poetische Sprache.

Unter Einbezug rezeptionsästhetischer Ansätze zeigt die Studie anhand des Beispiels der Figurendarstellung die Charakteristika und Differenzen der Bildprogramme mittelhochdeutscher Erzähltexte auf. Die Untersuchung geht dabei von der These aus, dass die Methoden der Bildevokation an das ihnen zugrunde liegende Medium gebunden sind. Untersucht werden deshalb zum einen Texte semioralen Ursprungs und zum anderen solche, die konzeptioneller Schriftlichkeit zuzurechnen sind.

Abschließend stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von ‚histoire' und ‚discours' im Medienwechsel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit. Mit der Bewusstwerdung der Sprache scheint gleichzeitig eine Verschiebung des Schwerpunktes von der Erzählung zum Erzählen stattzufinden.



ISBN: 978-3-86395-159-7

Universitätsverlag Göttingen